Próximo lançamento
O Menino na Literatura Brasileira
Vânia Maria Resende

ISBN 978-85-273-0675-1
9 788527 306751

Com A Arte da Performance, **o leitor poderá entrar em contato com um gênero de arte cada vez mais praticado e, no entanto, ainda pouco entendido. Dada a importância simbólica, o poder ritual, o impacto emocional, o alcance antropológico e o envolvimento interdisciplinar de suas operações e realizações artísticas, esses eventos-ações apresentam intenso teor polêmico, atraindo o debate crítico e o interesse acadêmico. Não é de surpreender, pois, o fato de ter sido precisamente na New York University que o autor deste livro reuniu, em aulas, parte de seu material de análise, sendo a outra parte produto de sua larga reflexão sobre a questão. Esclarecendo as relações desta proposta de expressão criativa com suas predecessoras, como o** happening, **a** body art **e o dadá, Jorge Glusberg discute o caráter híbrido da** performance, **a sua condição cênico-teatral e sua origem na dinamização das artes plásticas. Assim, pontua tanto os elementos da condensação ritualista quanto das sofisticadas extensões semiológicas que convergem e se sintetizam na efetuação performática. Ao mesmo tempo, são estudadas as obras de performadores como Joseph Beuys, Allan Kaprow e o grupo Fluxus, que puseram esta modalidade no foco da atual incorporação representativa das vivências humanas em seus múltiplos aspectos. Nascido na Argentina, Jorge Glusberg tornou-se conhecido c[illegible] eventos no espetáculo da** performance **e po[illegible] internacional de arte contemporânea, o que lh[illegible] do movimento artístico da modernidade [illegible]** performance **no seu contexto.**

CENTRAL 2020553

debates

debates

A ARTE DA PERFORMANCE

J. G.

791
G567a
2011
2.ed.
Ex.04

206

debates
debates
debates

arte

jorge glusber

A ARTE DA PERFORMANCE

PERSPECTIV

Coleção Debates
Dirigida por J. Guinsburg

Equipe de realização – Tradução: Renato Cohen; Revisão: Plinio Martins Filho; Produção: Ricardo W. Neves e Raquel Fernandes Abranches.

jorge glusberg

A ARTE DA PERFORMANCE

PERSPECTIVA

Título do original em inglês
The Art of Performance

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Glusberg, Jorge, 1932- .
A arte da performance / Jorge Glusberg ;
[tradução Renato Cohen]. — São Paulo :
Perspectiva, 2005. — (Debates ; 206 / dirigida
por J. Guinsburg)

Título original: The Art of Performance.
2ª reimpr. da 1. ed. de 1997.
ISBN 85-273-0675-1

1. Arte da performance 2. Arte moderna -
Século 20 I. Guinsburg, J. II. Título. III. Série.

05-0126 CDD-700.904

Índices para catálogo sistemático:
1. Arte da performance : Arte moderna 700.904

1ª edição – 2ª reimpressão

Direitos reservados em língua portuguesa à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.
Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025
01401-000 – São Paulo – SP – Brasil
Telefax: (0--11) 3885-8388
www.editoraperspectiva.com.br
2005

> *Performance é aquilo que não foi nomeado, que carece de uma tradição, mesmo recente, que ainda não tem lugar nas instituições. Uma espécie de matriz de todas as artes.*
>
> *Jocken Gerz*

SUMÁRIO

1. PRÉ-HISTÓRIA DO GÊNERO 11
   Futurismo e Dadá 13
   Os Manes de Paris 16
   A Visão de Schlemmer 20

2. O NASCIMENTO DO *HAPPENING* 25
   O Percurso de Pollock 27
   O Tempo dos *Environments* 28
   O *Happening*, uma Nova Forma de *Collage* 31
   Outras Vozes, Outros Campos 34

3. *BODY ART* E *PERFORMANCE* 37
   Da *Body Art* à Arte da *Performance* 39
   Um Mapeamento da *Performance* 46

4. O DISCURSO DO CORPO 51
Realizações Semióticas 52
O Fator Desalienador 57
O Plano Retórico 60
Tempo e Movimento 67

5. SIGNOS E CÓDIGOS ABERTOS 71
O *Performer* como Agente de Transformação 76
O "Grau Zero" 79

6. A LIBERAÇÃO DAS LINGUAGENS 89
Os Atos da Fala 96
Uma Fonte de Mensagens 99
Arte da *Performance* como Ponto de Convergência . . 103

7. A REALIDADE DO DESEJO 105
Um Processo Onírico 107
Atos Mágicos 112
Entre o Vento e a Água 117
Rumo a uma Semiótica do Mundo Natural 119
Aparência e Essência 123

8. KAPROW, BEUYS, FLUXUS: HOJE 127
A Escultura Social 130
"Um Modo de Viver" 133

APÊNDICE: A ARTE CORPORAL – *Gregory Battcock* 139

1. PRÉ-HISTÓRIA DO GÊNERO

Em uma manhã de 1962, em Nice, cidade onde havia nascido trinta e quatro anos antes, Yves Klein realizou um de seus trabalhos mais conhecidos: *Salto no Vazio*. Ele mesmo – fotografado no instante que saltava para a rua, de um edifício – era o protagonista de sua obra, e, nesse sentido, a obra em si.

Talvez tenha sido esta experiência de Klein – um antigo estudante de línguas orientais, bibliotecário, treinador de cavalos, judoca e pintor – a iniciação do que se tem denominado arte da *performance*.

A origem dessa idéia, do uso do corpo humano como sujeito e força motriz do ritual, remonta aos tempos antigos. Já na tradição judaico-cristã o pecado original, que ocasionou a expulsão de Adão e Eva, era simbolizado pela nudez dos corpos dessas duas primeiras criaturas.

Sem irmos tão longe na história e sem esquecermos tampouco das influências a partir do *kabuki* e do *nô* japoneses, podemos localizar, segundo alguns autores, a verdadeira pré-história do gênero remontando aos rituais tribais, passando pelos mistérios medievais e chegando aos espetáculos organizados por Leonardo da Vinci do século XV, e Giovanni Bernini duzentos anos mais tarde.

Mais próximo de nós, essa pré-história inclui necessariamente relações com o Futurismo na Itália, França e Rússia, com o Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus.

Estamos usando o termo "pré-história" pelo fato dos movimentos relacionados terem somente alguns pontos de contato com a arte da *performance*, que emerge como um gênero artístico independente a partir do início dos anos setenta. Futuristas e dadaístas utilizavam a *performance* como um meio de provocação e desafio, na sua ruidosa batalha para romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte.

O seu niilismo era carregado de ironia e de um certo espírito lúdico; mas era, ao mesmo tempo, a expressão de uma originalidade criativa e de uma busca de envolvimento do público na atividade artística. Poetas, pintores, dramaturgos e músicos denunciavam a estagnação e o isolamento da arte de então. O que se buscava era uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo de um lado a distância entre vida e arte, e, por outro lado, que os artistas se convertessem em mediadores de um processo social (ou estético-social).

As *performances* (ou *protoperformances*) geralmente nasciam de exercícios de improvisação ou de ações espontâneas. Mas havia, ao mesmo tempo, uma incorporação das técnicas do teatro, da mímica, da dança, da fotografia, da música e do cinema (que era, nessa época, uma nova mídia – os irmãos Louis e Auguste Lumière tinham apresentado seu invento no fim de dezembro de 1895).

RoseLee Goldberg comenta, com acerto, que as *performances* realizadas pelos futuristas e dadaístas precederam o desenvolvimento das outras expressões desses movimentos: poesia, literatura, pintura e música. A razão disso não está somente no fato de que essas *performances* se realizavam com o intuito de chamar a atenção do público para o que acontecia, mas também para o fato de que as mesmas serviam como uma espécie de balão de ensaio para as idéias desses grupos.

O Futurismo e Dadá

Qualquer pré-história das *performances* do século XX deve forçosamente começar no final do século anterior, mais precisamente na noite de 10 de dezembro de 1896, com a estréia – no Théâtre de l'Oeuvre de Paris de Lugné-Poe –, de *Ubu Rei* de Alfred Jarry.

Jarry, com a idade de 23 anos, não só escreveu uma peça fantasmagórica que demoliu os frágeis pressupostos dramáticos de sua época, atacando as convenções sociais e valendo-se das palavras para criar um clima onírico e delirante. Mais que isso, sua peça apresentou soluções novas para a cena, particularmente para a forma de atuação no que tange à entonação de voz e o uso de figurinos. Seus figurinos sepultaram a arcaica tradição realista no teatro.

As primeiras Noites Futuristas (*Seratas*) foram apresentadas quinze anos depois do escândalo causado por *Ubu Rei*. Isso acontecia em 1910, onze meses após a publicação do Manifesto de Marinetti, no qual este convidava os artistas a "cantar o amor ao perigo, o hábito pela energia e pelo destemor, e exaltar a ação agressiva, a insônia febril, o passo dos corredores, o salto mortal e a potência de uma bofetada".

Os futuristas já tinham se tornado famosos na Itália inteira pelas suas manifestações que degeneravam em brigas e freqüentemente terminavam com prisões. Além do poeta Marinetti o grupo incluía os pintores Boccione, Carrà, Balla e Severini e os músicos Russolo e Balilla Pratella. Suas apresentações incluíam recitais poéticos, *performances* musicais, leituras de manifestos, dança e representação de peças teatrais. O Manifesto apresentado no Variety Theater (1913) confirma o grande parentesco entre os eventos futuristas e as *performances*.

Em 1912, os pintores e poetas russos Maiakóvski, Búrliuk, Livshits, Lariónov, Gonchárova, Chklóvski e Klébnikov começaram a se organizar em reuniões (o Manifesto de Marinetti, de 1909, havia sido publicado ao mesmo tempo em Paris e em Moscou). A partir de um rápido início do movimento em cafés e salas, logo abandonados por causa de uma sensação de confinamento, os futuristas russos resolvem levar o movimento às ruas de São Petersburgo, Moscou, Kiev e Odessa.

Eles andavam nas ruas com os rostos pintados, usando cartolas, jaquetas de veludo, brincos nas orelhas e rabanetes ou colheres nas casas de botão. "O Artista – diziam eles num Manifesto publicado em 1913 – é um monarca, mas também é um jornalista e um decorador. (A síntese entre a decoração e a ilustração é a base de nossa própria pintura)."

A seguir o grupo realizou uma turnê por dezessete cidades russas, ao cabo da qual produziu dois filmes dedicados à exposição de suas idéias e também abordando seu dia a dia: *Drama no Cabaret nº 13* e *Eu Quero Ser Futurista*. O movimento já estava tendo uma repercussão excepcional com a tragédia *Vladimir Maiakóvski* de Maiakóvski e a opéra *Vitória Sobre o Sol*, texto de Kruchenykh e música de Matyushin. Os dois trabalhos foram apresentados no Luna Park de São Petersburgo no outono de 1913.

Dois anos e meio mais tarde, o poeta alemão Hugo Ball e a cantora Emmy Hennings, sua futura esposa, abriram em Zurique o Cabaret Voltaire. Ambos vinham de Munique e seu cabaré se assemelhava aos cafés-cabarés daquela cidade. Foi em Munique que Ball tomou contato e encantou-se com as montagens de Frank Wedekind: *König Nicolò, Oder So ist das Leben* (*Rei Nicolau, ou Tal Qual a Vida*) e *Die Büsche der Pandora* (*A Caixa de Pandora*). É importante destacar a importância de Wedekind. O mesmo foi sensivelmente prejudicado pela rígida censura de seu tempo, mas afora isso, foi com suas cenas de cabaré nos anos 1900-1910 o precursor da *body art** dos anos sessenta. Infelizmente Wedekind não tem tido esse reconhecimento.

O programa do Cabaret de Ball incluía leitura de poemas, execução de *performances* musicais e exibição de pinturas, e acabou atraindo a atenção de dezenas de artistas e amantes da arte aos quais o horror à guerra conduzira à neutra Suíça. Entre os colaboradores de Ball se encontravam o romeno Tristan Tzara, o alsaciano Hans Harp e o alemão Richard Huelsenbeck. Depois de cinco meses, desentendimentos com o proprietário do local forçaram o fechamento do famoso Cabaret Voltaire.

---

* Conservei o termo em inglês por já ser de uso corrente em português. Uma tradução aproximada seria "arte de corpo" (N. do T.).

Nesse meio tempo Tzara, Harp e Marcel Janko partiram para a fundação do Dadá, sem contar com muito entusiasmo por parte de Ball e Huelsenbeck. Por quinze anos, esse movimento de "anti-arte" viria congregar as maiores figuras de vanguarda do século na França, Itália, Alemanha e Espanha além de gerar, dos seus rescaldos, o movimento surrealista.

Não se sabe se por obra do destino ou por acaso, foi justamente o dia 14 de julho de 1916 – aniversário da tomada da Bastilha – que marcou o início, na sala Waag, das turbulentas e agressivas manifestações que caracterizariam o Dadá. Em 1917, ainda em Zurique, foi inaugurada a Galeria Dadá; nesse momento, Ball e Huelsenbeck se separam de Tzara. Em Barcelona, uma revista dadaísta é publicada por Francis Picabia, recém-chegado de New York onde, junto com Marcel Duchamp, representara a vanguarda da militância artística.

Nesse meio tempo, dois eventos fundamentais aconteciam em Paris: em maio a estréia de *Parade*, um balé de Jean Cocteau, com cenários e figurinos de Picasso e música de Erik Satie. Um mês depois estreava a peça *Les Mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire, peça que o próprio autor denominava, profeticamente, de um "drame sur-realiste"[1].

O público parisiense já estava preparado, de certa forma, para as mudanças radicais que se dariam na arte, a partir da virada do século, começando com o Fauvismo em 1905 e o Cubismo em 1907. Apollinaire é justamente o maior divulgador, através de prólogos e artigos, das telas de Matisse e Derain, Picasso e Braque, Vlaminck e Dufy, Gris e Léger, enquanto revoluciona com seus versos a poesia lírica.

Apollinaire também tinha especial admiração pelos quadros de Henri Rousseau (*O Aduaneiro*) que desde 1885 dedicava-se, em seu diminuto ateliê em Plaisance, a criação de uma estranha e colorida pintura imaginária. O descobridor da arte de Rousseau (que certos autores, sem motivo lógico, classificam de "ingênuo") foi Jarry. Pouco antes de morrer em 1907, Jarry apresentou o pintor a seu amigo Apollinaire.

---

[1] No Prefácio de *Les Mamelles de Tirésias* Apollinaire escreveu: "Na tentativa de uma renovação do teatro, pelo menos de um esforço pessoal (por esse objetivo), pensei que o que se deve buscar é um retorno à Natureza, mas não de uma forma imitadora à maneira da fotografia. Quando o homem quis imitar o ato de andar, ele criou a roda, que em nada se parece com uma perna. Ele estava criando o Surrealismo sem o saber".

Rousseau, além de pintar, escrevia poesias e peças, além de compor e executar músicas. As *soirées* que ele apresentava em seu estúdio mais se aproximavam das *performances* intermídia atuais do que as repetitivas tertúlias literárias de seu tempo. Rousseau falece em 1910 com 56 anos. É o ano em que Paris assiste, com grande deslumbramento, ao *debut* dos Ballets Russes.

Os Manes *de Paris*

Nesse momento entra em cena Serge Diaghilev, que foi acertadamente definido como "o empresário completo da arte contemporânea". Homem refinado, culto e sagaz, cuja paixão pela pintura e pela música – sua Exposição Internacional de Artes Plásticas em São Petersburgo, no ano de 1899, foi um acontecimento de grande importância – despertou seu interesse pela dança, que ele vai retirar do academicismo e da subordinação a certas formas de arte em que se encontrava.

Diaghilev transforma o balé numa síntese de dança, música e artes visuais (cenografia e figurinos), valorizando cada linguagem enquanto unidade e enquanto conjunto. Por esses trabalhos deve ser incluído neste breve registro da pré-história da *performance*. Ele vai congregar no grupo tanto bailarinos do porte de Nijinski, Fokin e Ana Pávlova quanto compositores e pintores do primeiro time. É importante lembrar que foi Diaghilev com seus Ballets Russes quem primeiro encenou, em 1913, *A Sagração da Primavera* de Igor Stravinski, que é o monumento da música moderna.

Quatro anos mais tarde, Diaghilev inicia a segunda fase de sua obra, que vai se estender até 1929, ano de sua morte. Esse período se caracterizou por uma maior audácia e inventividade, determinado principalmente pelos colaboradores, com que ele pôde contar, entre os quais destacam-se os músicos Stravinski e Prokofiev, Milhaud e Poulenc, Manuel de Falla e Hindemith, os pintores Derain e Matisse, Braque e Miró, Max Ernst e Rouault, Antoine Pevsner e Naum Gabo.

Picasso e Satie, que havia escrito o libreto para *Parade* (*Parada*) de Cocteau, também trabalharam com Diaghilev. É redundante falar da importância de Picasso neste breve histórico; preferimos, em troca, dedicar algumas linhas a Satie, que tem sido esquecido nos dicionários e livros de memórias, destarte sua grande influência sobre seus contemporâneos. Como veremos adiante, sua influência se fará sentir até muito depois de sua morte, que se dá em 1925, aos 59 anos de idade.

Aluno de Roussel e D'Indy, Satie ganhou a vida por muitos anos como pianista de café. Sua música aspirava a uma simplicidade e objetividade que os wagnerianos e pós-wagnerianos haviam eliminado. Ele também buscaria uma espécie de frescor e de humor, tão raros no seu tempo, e um estreito envolvimento com a natureza e com as coisas cotidianas.

Sua filosofia se reflete na sua escassa produção, já que Satie preferia viver a compor. Contudo, a qualidade do seu trabalho era excepcional. Seu espírito irônico e brincalhão o fez dar títulos insólitos para suas obras: *Fragmentos em Forma de Pêra*, *Gimnopedias* e *Três Prelúdios Flácidos para um Cachorro*. Cocteau disse sobre Satie: "cada obra nova dele é um exemplo de despojamento". Isso de fato é atestado nas suas excelentes peças *Missa dos Pobres* e *Sócrates*, além da deliciosa ópera cômica *O Ardil de Medusa*.

Quanto a *Parade*, coreografada por Léonide Massine, causou na sua estréia um grande tumulto entre os assistentes: com cenários, figurinos e adereços de Picasso; partituras de Satie – com uso de sirenes e ruídos de máquina de escrever, e argumento de Cocteau que satirizava o *music-hall* e incorporava cenas cotidianas – pela primeira vez utilizadas num balé – o espetáculo irritou muito o público que se sentiu iludido. Os artistas só conseguiram fugir da platéia enfurecida graças à intervenção de Apollinaire, que apareceu vestido com um uniforme de tenente do exército.

Já *Les Mamelles de Tirésias* foi recebido sem grandes incidentes, apenas com algumas vaias e assobios. Esta peça, de *vaudeville*, que trata sarcasticamente as questões do feminismo e da natalidade, deriva em parte de *Ubu Rei*. Também, alguns aspectos do trabalho fazem lembrar *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, adaptado pelo autor a partir de um livro esotérico de mesmo nome. Quando encenado em 1911 e 1912 essa peça foi recebida com desdém pela crítica além de ser considerada ultrajante pelo público.

Uma década mais tarde, os idealizadores do Surrealismo vão considerar, com muito acerto, Roussel (1877-1933), como um de seus precursores. Ele também foi considerado pelos escritores dos anos cinqüenta como um dos precursores do Nouveau Roman. Os dois movimentos se sentiram atraídos pelo magnetismo e pelas proezas retóricas de sua escritura.

Michel Foucault no seu brilhante ensaio de 1963 dedicado a Roussel vê em sua obra "uma tentativa de organizar, segundo o discurso menos aleatório possível, a mais inevítavel das causalidades": a própria linguagem.

Roussel enumerou num cartaz de *Impressions D'Afrique*, para a temporada de 1912, as cenas principais de sua peça. É indispensável citar algumas: "A minhoca que toca cítara; Fillipo, o anão, cuja cabeça normalmente desenvolvida se iguala em tamanho ao resto do corpo; O relógio de vento de Jauja; As tetas com eco dos irmãos Alcott..".

Um dos pouquíssimos espectadores que gostaram de *Impressions D'Afrique* foi Duchamp, que assistiu à peça com Apollinaire e Picabia. Anos mais tarde escreve:

> Roussel foi o responsável pela construção de meu vidro, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*A Noiva Desnudada pelos Celibatários, Mesmo*). Sua *Impressions D'Afrique* me indicou, em linhas gerais, a direção que eu devia seguir. Eu pensava, como pintor, que seria melhor para mim receber influências de um escritor, que de um outro pintor.

Já nos referimos anteriormente a estada de Duchamp em New York, que se deu precisamente de 1915 a 1918. Não é nesse breve ensaio que teremos espaço para falar da importância e da transcedência de Duchamp, para nós o fundador da arte contemporânea; contudo, como Duchamp faz parte dessa pré-história sentimos necessidade de dar algumas informações básicas sobre ele.

Duchamp, então com 24 anos, expõe em 1911, junto com os cubistas, suas primeiras telas de inspiração própria (*Os Jogadores de Xadrez, O Moedor de Café, Nu Descendo uma Escada nº 1*). Em 1913 participa do Armory Show de New York, pedra angular da nova arte dos Estados Unidos. No mesmo ano cria seu primeiro *ready-made* (a *Roda de Bicicleta*) que vem a ser a elevação de objetos de uso cotidiano ao *status* de objetos de arte através da seleção feita por artistas que vão lhes conferir uma nova função e valor.

Durante sua fase norte-americana Duchamp começa a trabalhar na construção de seu vidro *A Noiva Desnudada pelos Celibatários, Mesmo*, que abandonará em 1923 oito anos mais tarde; em 1917, sob o pseudônimo de Richard Mutt apresenta, no Salão de Independentes de New York, a obra *Fonte* que se trata de um mictório invertido. Quando a peça é rejeitada pelo júri, do qual Duchamp fazia parte, o artista se demite do mesmo.

Em 1918, logo após pintar seu último quadro, se instala em Buenos Aires (desejava viver num país neutro) onde, por nove meses, vai construir uma série de objetos. Em 1919 volta para a França, onde corta seu cabelo com uma tesoura em forma de estrela, um gesto que pode ser visto como um vislumbre da arte de *performance*, ou pelo menos, da *body art* do final dos anos sessenta.

1918 é a data do Manifesto Dadaísta de Tzara, que vai eletrizar um grupo de jovens poetas de Paris: André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon, Paul Éluard e Georges Ribemont-Dessaignes. O movimento Dadá é levado também para Berlim, através de Huelsenbeck (1918-1920) e Colônia por Ernst (1920-1921), causando novos tumultos e confusões que tinham como origem uma sólida postura política. Em relação às *performances* deve-se mencionar que o famoso e revolucionário diretor teatral Erwin Piscator esteve envolvido com vários espetáculos dos dadaístas alemães.

Tzara abre várias frentes em Paris, em 1920, auxiliado em seus eventos por Bréton e seus amigos, bem como por Picabia e Duchamp. Até 1923, quando Bréton rompe com Tzara, os dadaístas agitam Paris com suas *soirées* incomuns. A primeira delas aconteceu na *Salle Gaveau*, no mesmo ano, 1920, e resultou num escândalo indescritível.

Uma das *performances* realizada na *Salle Gaveau* foi *Vous m'oublierez*, organizada por Breton (que aparece com dois revólveres amarrados nas têmporas), Eluard (que vem vestido de bailarina clássica), Soupault (vestido apenas em mangas de camisa) e Theodore Frankel (que aparece com um avental branco). Um dos inimigos dos dadaístas descreveu dessa forma as manifestações do ciclo parisiense:

> Com o mau gosto que os caracteriza, desta vez os dadaístas se utilizaram de táticas oriundas do terrorismo. A cena aconteceu num sótão, com todas as luzes apagadas. De uma tampa aberta, se escutavam gemidos. Algum engraçadinho, escondido atrás de um armário, xingava o público. Os dadaístas, de avental branco, iam e vinham no palco: Bréton mastigando fósforos, Ribemont-Dessaignes gritando a todo instante – "chove sobre a caveira", Aragon estava engaiolado, Soupault brincava de "esconde-esconde" com Tzara, enquanto Benjamin Péret e Serge Charchoun brincavam de se estapear as mãos...

Dessa série de *performances* que ocorreram em 1921 vale a pena destacar uma: a visita de dez dadaístas à Igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, no centro de Paris, inaugurando uma série de excursões pela cidade (a rigor, esta será a única a se cumprir). O grupo convida "seus amigos e seus adversários" para este evento que prometia reproduzir um típico passeio de turistas ou colegiais. É lógico que a verdadeira finalidade era a mesma de sempre, a de desmitificar atitudes.

Umas cinqüenta pessoas se juntam para a visita, que transcorreu sob uma forte chuva. Bréton e Tzara ficam provocando o público com discursos, Ribemont-Dessaignes se faz de guia – diante de cada coluna ou estátua ele lê um trecho, escolhido ao acaso, do *Dicionário Larousse*. Depois de uma hora e meia os espectadores começam a se dispersar. Recebem então pacotes contendo retratos, ingressos, pedaços de quadros, figuras obscenas e até notas de cinco francos com símbolos eróticos. Não será esta excursão de 1921 um típico *happening* dos anos sessenta?

A Visão de Schlemmer

A separação que se dá entre Bréton e seus amigos é marcada por um fato simples – eles queriam passar da mera provocação e do niilismo, para a criação de uma obra artística. O ponto de partida será o Manifesto Surrealista, lançado em 1924, através do qual Breton estabelece os fundamentos dessa nova arte e do novo movimento, sobre o qual ele vai estabelecer uma autoridade despótica, desafiada por cismas e brigas, até sua morte em 1966.

Os surrealistas passam a não fazer mais *performances*: vão concentrar seu trabalho na difusão da poesia, dos ensaios, de esculturas e de cinema, guardando sua energia e sua irreverência para seus comunicados, notas e manifestos. Apesar de não realizarem *performances*, seus conceitos se aplicam perfeitamente às *performances* atuais, principalmente quanto ao abandono do raciocínio lógico, amparando-se o processo criativo no automatismo psíquico – fundamento básico do movimento recém-definido por Breton.

Mesmo assim, deve-se fazer uma menção à estréia do balé *Relâche* em 1924. O espetáculo não contou com a aprovação dos surrealistas. Apesar disto, o espetáculo, que continha elementos dadaístas, mostrava uma sintonia muito maior com os novos conceitos surrealistas. Picabia era o responsável pelo roteiro e pelo cenário, atuando também junto com Duchamp, Man Ray e o *Ballet Suédois* de Rolf de Maré. A música foi composta por Satie. No intervalo do primeiro para o segundo ato o público assistiu a *Entr'acte*, um filme de René Clair, que já continha, embrionariamente, o estilo dos futuros filmes de Buñuel, Dulac e Man Ray.

Nessa mesma época, os departamentos de dança e de teatro da Bauhaus alemã – escola fundada em 1919 e dirigida por Walter Gropius – alcançava grandes progressos, sob a direção de Oskar Schlemmer, buscando promover uma revitalização dessas artes. Seu *Balé Triádico* (1922) conquistou fama e celebridade: três bailarinos – um dos quais o próprio autor – executavam doze coreografias, utilizando dezoito figurinos diferentes, ao som de uma partitura de Paul Hindemith.

Cumpre ressaltar que os objetivos da Bauhaus eram o de se buscar uma fusão das artes e dos artesanatos em geral, diminuindo ao mesmo tempo, o intervalo entre as artes e a evolução industrial. O objetivo principal dessas buscas era contribuir para uma melhora na qualidade de vida do homem. A I Semana da Bauhaus, em 1923, teve como título: "Arte e Tecnologia – Uma Nova Unidade", antecipando em mais de quarenta anos a consolidação da chamada arte intermídia e os "Experiments on Art and Tecnology", EAT, dos Estados Unidos.

A busca de Schlemmer era de integrar, numa só linguagem, a música, o figurino e a dança. Ele conseguiu grandes resultados, nessa tentativa, com *O Gabinete de Figuras* (1923), onde foram utilizadas técnicas de cabaré e do *music-hall* e também técnicas do teatro de marionetes. Em *Meta* (1924), ele utiliza *posters* para indicar estados de espírito e movimenta seus atores num ritmo que fica entre a ginástica e a dança.

Na última fase, as experiências cênicas de Schlemmer visam estender suas pesquisas à pintura e à escultura, na utilização do espaço. Alguns desses seus trabalhos, dos anos vinte, como *Figuras no Espaço* e *Dança no Espaço* são seguramente precursores do que vai ser chamado arte da *performance*.

Como é de conhecimento geral, Gropius abandona a direção da escola em 1928; desentendimentos entre seu sucessor Hannes Meyer e Schlemmer fazem com que este último também se desligue no ano seguinte. Meyer, por sua vez, se desliga em 1930, e é substituído por Mies van der Rohe. As pressões do governo, em mãos de Adolf Hitler desde janeiro de 1933, determinam o fechamento da Bauhaus – nessa época já reduzida a uns poucos cursos dados em Berlim – em 20 de julho deste mesmo ano.

Pouco tempo antes do fechamento da Bauhaus, o *Balé Triádico* deslumbrava a platéia do Congresso Internacional de Dança, realizado em Paris, em 1932, servindo para dar reconhecimento internacional às pesquisas de Schlemmer[2].

É ainda em Paris, em 1932, que Antonin Artaud – poeta, dramaturgo, ator e cineasta – publica seu *Manifesto do Teatro da Crueldade*, em que ele estabelece as técnicas, os temas, o programa e a forma de sua concepção teatral. As influências desse teatro se farão sentir decisivamente, um quarto de século depois, no Living Theatre, no Teatro Pobre e nas montagens de Peter Brook.

O estilo de vanguarda de Artaud chamava atenção apesar de suas poucas realizações no Teatro Alfred Jarry, do qual ele era fundador com Roger Vitrac e Robert Aron. Esse teatro sobreviveu com grandes dificuldades de 1927 a 1929, encenando peças de seus fundadores e de Strindberg.

Num dos textos, escrito em 1928, para difundir as atividades da companhia, se declarava:

> A partir de agora, o teatro deixará de ser essa coisa fechada, aprisionada no espaço do palco, para converter-se num verdadeiro *ato*, submetido a todas as solicitações e distorções ditadas pelas circunstâncias, e na qual o acaso volta a ter importância. Com relação a vida, o Teatro Jarry tentará traduzir tudo o que a vida dissimula, esquece ou é incapaz de expressar.

A partir dessas idéias, Artaud lança em seu Manifesto de 1932:

> Ao invés de se recorrer a textos consagrados como definitivos, cabe ao teatro romper toda a sujeição ao texto, reencontrando a noção de uma linguagem única que se situa entre o gesto e o pensamento (...) buscando a metafísica da palavra, do gesto e da expressão. Essa linguagem de teatro despojada, que é real e não virtual, deve permitir (...) uma espécie de criação total, onde o homem possa assumir sua posição entre o sonho e a realidade.

Em 1933, Artaud parte para juntar fundos a fim de realizar seu projeto, sem conseguir o menor êxito[3]. Em contraste, nessa mesma época, o norte-americano John Price obtinha financiamento para o estabelecimento de um instituto de educação artística: o Black Mountain College, que inicia suas aulas no outono de 1933, na Carolina do Norte, sob a direção de Josef Albers, e contando com outros destacados professores da recém-desaparecida Bauhaus.

Rapidamente o Black Mountain College se torna o ponto de geração das novas manifestações artísticas, e foco da vanguarda americana e internacional, mantendo viva, dessa forma, a corrente precursora da arte da *performance*.

Duas figuras são muito expressivas nestes tempos do Black Mountain College: a do coreógrafo Xanti Schawinsky (oriundo, como Albers, da Bauhaus) e, principalmente, John Cage, músico norte-americano que desde o final da década de trinta faz experimentos com ruídos e sons cotidianos, além de modificar instrumentos tradicionais para alcançar sons inéditos como é o caso de seu "piano preparado".

Grande admirador de Satie, Cage remonta em 1948, no BMC, sua versão de *O Ardil de Medusa*. Contudo, a data chave para esse ciclo histórico é a metade de 1952, quando Cage, agora com 40 anos, inicia a história das *performances* – na verdade, para ser mais preciso, a fase histórica que vai culminar com a arte da *performance* – com um espetáculo realizado na escola de verão do BMC, localizada em Lake Eden, onde o colégio se instalara desde 1940.

---

[2] Depois de deixar a Bauhaus, Schlemmer ensinou em Breslau e Berlim, até ser impedido de trabalhar pelos nazistas, em 1933. Morreu dez anos depois em Baden-Baden.

[3] Houve apenas uma apresentação do Teatro da Crueldade: a noite de estréia de *Os Cenci*, peça de Artaud baseada em textos de Shelley e Stendhal. O trabalho foi apresentado em 6 de março de 1935 na sala Folies-Wagram.

2. O NASCIMENTO DO *HAPPENING*

Com *Untitled Event* (*Evento sem Título*), Cage se propôs a uma fusão original de cinco artes: o teatro, a poesia, a pintura, a dança e a música. Sua intenção era conservar a individualidade de cada linguagem e, ao mesmo tempo, formar um todo separado, funcionando como uma sexta linguagem. Nessa obra Cage aplicava suas idéias sobre o acaso e a indeterminação, que ele já vinha testando na música, nas suas tentativas, junto com a bailarina Merce Cunningham, de buscar uma renovação do balé.

Participaram do evento, além de Cage e Cunningham, o pintor Robert Rauschenberg, o pianista David Tudor e os poetas Mary Richards e Charles Olsen. Ninguém recebeu instruções sobre como ou que fazer; simplesmente, Cage distribuiu uma "partitura" indicando momentos de ação, quietude e silêncio.

O espaço, retangular, foi preparado de tal forma que as cadeiras do público ficassem dispostas em quatro triângulos; dessa maneira os artistas poderiam circular pelas duas diagonais criadas pelos triângulos e pelos quatro corredores abertos entre as paredes do espaço e as filas de poltronas.

Cage, de cima de uma cadeira, leu um texto sobre a relação entre a música e o zen-budismo e fragmentos de um ensaio de Johannes Eckhart. Em seguida, Cage executou uma composição com o uso de rádio.

Também em cima de uma escada, Richards e Olsen leram seus versos; Rauschenberg, cujos quadros estavam pendurados em diversos pontos do teto, escutava discos num velho gramofone enquanto Tudor tocava um solo num "piano preparado". Enquanto isso, Merce Cunningham e seus colaboradores dançavam, perseguidos por um cachorro. O evento contou também com projeção de *slides* e de filmes.

Sem dúvida *Untitled Event* retomava certas idéias de Schlemmer e mantinha algum parentesco com as *seratas* futuristas e dadaístas, descontando-se as excentricidades e as confusões desses últimos. Contudo, Cage foi o primeiro artista a "concertar" – no sentido de coordenar um concerto – organizando um evento baseado na intermídia entre as diversas artes.

A repercussão de *Untitled Event* se fez notar rapidamente pelos Estados Unidos, Europa e Japão. Do mesmo modo, sua repercussão tornou-se visível de ambos os lados do Atlântico e do Pacífico, a ponto de a maioria dos críticos, teóricos e historiadores dos movimentos de vanguarda da segunda metade do nosso século, atribuírem a Cage, com seu evento de 1952, a fonte geradora da incrível produção artística dos anos sessenta e setenta.

Além disso, não se deve esquecer de que foi na década de cinqüenta que se começou a desenterrar as teorias de Duchamp, os manifestos de Tzara, as contribuições de Stanislavski, Dullin, Baty e Piscator, os escritos de Artaud, as idéias dos cineastas soviéticos Pudovkin e Eisenstein, e os conceitos básicos do Surrealismo. Nessa mesma década, Jackson Pollock abria novos horizontes com sua "pintura instantânea"(*action painting*) e Bertold Brecht fundava o Berliner Ensemble em Berlim Oriental.

Todos esses caminhos, aparentemente divergentes, apontavam para uma única direção: reexaminar os objetivos da arte – de todas as artes – abrindo novas possibilidades para aquela que é a mais sublime parte do homem, marcado por um mundo recém-saído da guerra e do holocausto atômico.

O Percurso de Pollock

Entre os principais precursores da arte da *performance* devem ser considerados os poetas, pintores, músicos, dançarinos, escultores, cineastas, dramaturgos e pensadores que buscaram um reestudo dos objetivos da arte.

Com sua *action painting*, Pollock (1912-1956) pode ser considerado um desses precursores. A *action painting* que foi exercida por Pollock, nos seus últimos dez anos de vida, e por outros artistas americanos e europeus, é uma adaptação da técnica de *collage* – idealizada por Max Ernst – que transforma o ato de pintar no *tema* da obra, e o artista em *ator*.

Grandes lonas estendidas no chão funcionam como uma espécie de palco. O artista transita sobre as lonas e em volta delas espalhando sua pintura. Eis um relato de Pollock: "No chão estou mais à vontade, sinto-me mais perto, integro-me à obra, porque posso trabalhar em torno dela, dos quatro lados e literalmente estar no seu interior". Acrescenta Pollock:

> Não me dou conta do que faço. É só depois de estar familiarizado que tomo consciência do que eu estava fazendo. Não tenho medo de fazer mudanças ou destruir imagens, porque a pintura tem vida própria. Eu tento deixá-la florescer. É somente quando perco o contato com a pintura que o resultado é caótico. De outro modo, há uma harmonia pura, um fácil dar e receber...

O próprio pintor, e não tão-somente sua mão e seu braço, move-se no espaço criado pela lona. Seu corpo entra no espaço artístico, embora esse corpo *não seja a obra em si*. Isso somente irá ocorrer num estágio posterior da *body art*.

Em 1912, os cubistas fizeram colagens com materiais tais como: papéis, areia, panos, cartas e envelopes. Os futuristas, dadaístas e surrealistas usaram colagens em contextos diferentes. A *action painting* envolve a *colagem de imagens*. Contudo, em ambos os casos, a colagem servia de suporte ao processo criativo.

O passo seguinte foi a *assemblage* (encaixes), nos meados dos anos cinqüenta, quando New York foi aceita como capital da arte de vanguarda. Esta técnica produz uma pintura composta inteiramente de materiais não tradicionais, dispostos de tal forma que dão à obra altos e baixos-relevos. A *assemblage* pode ser descrita como a mais elaborada forma de *collage*. Não é mais somente uma técnica de suporte ao processo criativo, mas sim o ato artístico em si, eliminando-se o pictórico.

Historicamente falando, foi o artista alemão Kurt Schwitters (1887-1948), outro gênio ignorado, quem realizou as primeiras *assemblages*, nos anos vinte. Uma delas incluía o recorte de um jornal do Kommerz und Privatbank, contendo somente as quatro últimas letras da primeira palavra – *merz*. Schwitters decidiu denominar sua *assemblage* de *Merz-bild*. Ele continuou dando o nome de *Merz* a toda a sua obra, passando, inclusive, a se autodenominar *Merz*.

Allan Kaprow foi um dos inúmeros artistas que saiu da corrente do Expressionismo Abstrato (que incluía a *action painting*) para se dedicar às *assemblages*, em 1955.

O mesmo aconteceu com Jasper Johns, Claes Oldenburg, Jim Dine, Robert Whitman, Robert Watts e Rauschenberg, que denominou sua obra de *combine painting*. Entre 1956 e 1958 grande parte desses artistas participou das aulas de Cage na New School of Social Research de New York. Tomaram parte também artistas como Al Hansen, George Brecht, Dick Higgins, George Segal e Larry Poons.

O Tempo dos Environments

As *assemblages* feitas por Kaprow, a figura central no surgimento do *happening*, tornaram-se cada vez mais complexas, a tal ponto do artista sentir-se limitado em seu processo criativo, mesmo numa forma de arte tão aberta como a *assemblage*. O resultado foi que ele continuou a desenvolver a *action-collage* ("colagem de impacto") incorporando a técnica de Pollock, o acaso e a indeterminação que caracterizavam a obra de Cage.

A principal diferença entre estas *assemblages* e as anteriores reside, segundo Kaprow, na rapidez e na espontaneidade que envolvem sua elaboração e na pesquisa de seus materiais (lâmina de estanho ou alumínio, palha, telas, fotos, jornais, alimentos etc.). Os elementos da obra adquirem cada vez mais "um significado que se incorpora melhor nestas construções não pictóricas do que na pintura", acrescenta Kaprow.

Pela sua própria dinâmica, as "colagens de impacto" se multiplicam e crescem de tamanho, além disso, o artista acrescenta efeitos de iluminação (lâmpadas que se acendem em intervalos) e de som (ruídos de timbres, campainhas, sinos, brinquedos), até "acumular quase todos os elementos sensoriais com os quais trabalharia nos anos seguintes", explica Kaprow.

A multiplicação e a amplificação dessas obras, fez Kaprow encher uma galeria com elas, desde a porta até a parede do fundo, realizando isto segundo uma ordenação preconcebida. Kaprow não foi o único a trabalhar com essas técnicas, mas é ele quem vai encontrar um nome adequado para as "colagens de impacto": *environment*. Este termo pode ser traduzido por meio ambiente, envoltório etc.

Nesse ponto também deve se retroceder a Schwitters. De fato, Schwitters iniciara, já em 1923, a construção de uma espécie de colagem gigante em seu apartamento da Waldhausenstrasse, em Hannover. Era, de início, uma enorme coluna de madeira e gesso, na qual o artista anexou os mais díspares objetos, geralmente encontrados na rua. A coluna, que ele denominou *Merz-bau*, alcançou o teto e as paredes, chegando inclusive a atravessá-los.

Perseguido pelo nazismo, Schwitters teve que imigrar da Alemanha, em 1937, exilando-se na Noruega, sem haver completado a *Merz-bau* – um bombardeio iria destruí-la em 1943.

Nessa época, o artista passara três anos em Ambleside, na Inglaterra, onde se refugiou após a invasão da Noruega pelos alemães. Em Lysaker, cidade da Noruega, iniciou uma segunda *Merz-bau*, que também não pôde terminar. Esta construção foi incendiada por crianças em 1951.

Finalmente, em 1947, com fundos oferecidos pelo Museu de Arte Moderna de New York, começou a trabalhar em sua terceira *Merz-bau* num celeiro em Little Langdale; doente, velho, apenas concluiu uma das quatro paredes. Vinte anos depois, a Universidade de Newcastle salvou esse fragmento da ruína, removendo-o para as suas dependências.

Os surrealistas também montaram *environments* com *objetos encontrados* (*objets trouvés*), verdadeiras *assemblages*, cuja única função era criar uma nova realidade, dando curso ao delírio ou ao absurdo em sua acepção mais poética. Por exemplo: a xícara de café, o prato e a colherinha que Meret Oppenhein cobriu de pele, a tábua de passar roupa de Man Ray, enfeitada com uma fileira de tachinhas; ou a mesa de Kurt Seligman, cujas três "pernas femininas" eram sapatos.

Os *environments* a que aludimos foram realizados para a I Exposição Internacional do Surrealismo (Paris, 1938) e desenhados por Duchamp. A rigor, Duchamp concebeu amostras de telas, esculturas e objetos como um todo homogêneo, uma obra feita de obras. Para isso, transformou o imenso salão central numa gruta, com o teto forrado por 1200 sacos suspensos, recheados de papel e com o solo levemente ondulado, coberto com tapete espesso de folhas secas. Num lado do recinto, havia um tanque de juncos.

A fumaça de um braseiro aceso, única iluminação do local, se confundia com o odor do café que se tostava atrás de um biombo, num canto da sala, enquanto uma vitrola tocava marchas militares alemãs. Antes de entrar nessa área, o espectador via-se diante do *Táxi Chuvoso* de Salvador Dalí, um carro ocupado por duas figuras de cera – o motorista e sua passageira loira – sobre os quais caía, sem interrupção, uma catarata de água.

Em seguida , atravessava-se a Rua Surrealista, um corredor alto e largo, cheio de figuras de cera, nas poses e vestimentas mais excêntricas e com acessórios surpreendentes (lágrimas de vidro, coroas de ouro etc.). Também nesse setor, cujo arranjo não pertencia a Duchamp, foi feita uma tentativa de se criar um *environment*.

Duchamp criou *environments* para outras duas exibições surrealistas. Na de 1942, em New York, ele dispôs uma interminável rede de cordéis, do teto até o chão, como uma teia de aranha; para a exibição de 1947, em Paris (II Exposição Internacional) criou uma chuva que caía sobre a grama artificial e sobre uma mesa de bilhar.

Não terminaram aqui as relações entre Duchamp e o *environment*. Como assinala Adrien Henri, ele passou os últimos vinte anos da sua vida (1946–1966) fazendo uma enorme obra ambiental em segredo total. Duchamp faleceu em 1968, aos 81 anos. Esta peça foi inaugurada, por seu proprietário, o Museu de Filadélfia[1], postumamente em 1969. O título da obra é *Étant donnés*: *1º La chute d'eau; 2º Le gaz d'éclairage* (*Dado Instante*: *1º A Queda d'Água; 2º O Gás de Iluminação*). A obra não podia ser fotografada, só vista. Pela abertura de uma porta grande de madeira incrustada em uma parede de tijolos via-se outra parede similar e, através de um buraco aberto nela, um bosque e uma cascata pintados. Em primeiro plano, deitado sobre um monte de galhos, o manequim de uma mulher nua, com o rosto coberto pelo cabelo loiro. Seu braço direito está erguido e de sua mão pende uma lâmpada elétrica.

O título, de aparência misteriosa, foi tirado das anotações que Duchamp fez quando estava planejando seu *Grande Vidro* (*La Meriée mise a nu...*) e criado em 1934. Pode-se inferir dessas anotações, que este *environment* é uma extensão do trabalho sugerido por Roussel em 1912, com *Impressions d'Afrique*. Contudo, uma parte do segredo continua sem ser revelada: são as notas correspondentes a *Étant donnés*.

O Happening, *uma Nova Forma de* Collage

O fio condutor da *collage* nos permitiu observar as mutações que ajudaram o nascimento da arte performática. Vimos, assim, a transição da *collage* parcial e pictórica (de substâncias e imagens) para a colagem total e não pictórica (*assemblages, environments*), sem esquecer da *collage* de mídias (*Untitled Event* de John Cage).

Os *environments*, "representações espaciais de uma atitude plástica multiforme", segundo Kaprow, estiveram largamente na moda nos Estados Unidos, no resto da América, Europa e Japão, favorecidos, de certa forma, pelo auge simultâneo da *pop art*, essa tendência surgida na Inglaterra, mas consolidada do outro lado da Atlântico, particularmente em New York.

Dissemos favorecidos, porque a reavaliação dos objetos, máquinas, utensílios e formas de comunicação da sociedade de consumo que a *pop art* assume, facilita e estimula a criação de *environments* pelos artistas americanos, como é o caso de Oldenburg e Andy Warhol. Exemplo típico é o *environment The Store* de Oldenburg, uma loja verdadeira, cujas mercadorias – alimentos, meias, camisas – eram fabricadas pelo próprio artista; outros exemplos são as pilhas de caixas de sabão ou os papéis de parede de Andy Warhol.

Outros autores de *environments* deram mais importância à sátira, à crítica de costumes ou ao enfoque político (Segal, James Rosenquist, Red Grooms e, sobretudo, Ed Kienholz, com seu realismo minuciosamente detalhado). Johns e Rauschenberg trabalhavam numa forma de arte intermídia. Kaprow se desenvolve num plano experimental.

---

[1] O Museu de Belas-Artes da Filadélfia possui a maioria das obras de Duchamp. A coleção foi doada, em 1950, por W. C. Arensberg, que a possuía e que conhecia Duchamp desde sua primeira viagem aos Estados Unidos.

Como já assinalamos, o *environment* é cultivado em muitos países. Na Argentina, Antonio Beni apresenta alguns de notável qualidade juntamente com suas célebres *assemblages* pictóricas da série Juanito Laguna e Ramona Montiel (ainda que muitas delas possam ser descritas como *environment* em miniatura). Marta Minujim obteve um sucesso notável com *La Menesunda* e *El Batacazo*.

Voltando aos Estados Unidos e aos últimos anos da década de cinqüenta temos que mencionar as contribuições de Judith Malina e Julian Beck do Living Theater de New York, herdeiro das tradições teatrais de Artaud, e do Dancer's Workshop, fundado em San Francisco por Ann Halprin com os bailarinos Steve Paxton, Simoni Forti, Trisha Brown e Yvonne Rainer e os músicos La Monte Young e Terry Riley.

Do outro lado do Pacífico, uma dezena de artistas japoneses, reunidos no grupo Gutai, de Osaka, desenvolve inusitadas propostas de *live art* que merecem um lugar de primeira ordem entre os precursores da *performance*.

De 1955 em diante, Atsuko Tamaka representa ações corporais com vestidos feitos de lâmpadas de tubos fluorescentes; Saburo Murakami atravessa filas de telas de papel; Kazuo Shiraga pinta quadros com os pés e realiza uma espécie de pantomima, submergindo no barro; e Tetsumi Kudo imagina situações extemporâneas, embora verossímeis.

O nome *live art* não vem só do fato de envolver participação. Esta forma de arte também foi chamada *live* porque tinha a intenção de ser tirada da vida, da existência cotidiana. Este aspecto do dia-a-dia é expressado em objetos – mesmo os mais corriqueiros – e nos fatos inopinados da vigília e nas fantasias inconscientes do sono, unindo, dessa forma, causalidade com casualidade.

Live art é o que falta ao *environment* de alguns artistas. Kaprow escreveu:

> Em determinado momento começaram os meus problemas com o espaço das galerias. Pensei quanto seria melhor poder sair delas e flutuar e que o *environment* continuasse durante o resto dos meus dias. Tentei destruir a noção de espaço limitado com mais sons do que nunca, tocados continuamente. Mas isto não foi uma solução, apenas aumentou o desacordo entre minha obra e o espaço.
>
> Ao mesmo tempo percebi que cada visitante do *environment* fazia parte dele. Eu, na verdade, não tinha pensado nisso antes. Dei-lhes oportunidade, então, tais como: mover coisas, apertar botões.
>
> Progressivamente, durante 1957 e 1958, isso me sugeriu a necessidade de dar mais responsabilidade ao espectador e continuei a oferecer-lhes cada vez mais, até chegar ao *happening*.

Coube a Kaprow, uma vez mais, batizar uma nova forma artística: é quando apresenta sua obra *18 Happenings em 6 Partes* no outono de 1959 na Reuben Gallery em New York. À colagem de *environments* sucedeu a colagem de acontecimentos. Segundo François Pluchart: "o quadro, isto é, o que resta dele, após vários questionamentos sofridos, converte-se num cenário destinado à representação de um espetáculo". Pollock e Cage reúnem-se novamente.

O salão está dividido em três salas por paredes de material plástico semitransparente. Em cada uma delas, há cadeiras para o público e o espaço onde atuarão os artistas. Cada parte da *performance* consiste em três *happenings* que se desenvolvem simultaneamente e cujo começo e fim são anunciados por toques de sino.

Os espectadores podem mudar de sala, obedecendo, porém, às instruções que receberam, por escrito, ao entrarem na galeria. Uma dessas instruções era que não deveriam aplaudir até o final da peça. Ao final da segunda e quarta partes é feita uma pausa de 15 minutos. A duração total da obra é de uma hora e meia.

Os seis *performers* executam ações físicas simples, episódios da vida cotidiana – por exemplo expremer laranjas – e leitura de textos ou cartazes. Também há monólogos, produção de filmes e *slides*, música com instrumentos de brinquedo, ruídos e sons, e pintura no "local marcado" (*on the-spot painting*), a cargo de Alfred Leslie, Lester Johnson, Rauschenberg e Jones.

Não obstante o caráter de espontaneidade implícito nesta nova forma, *18 Happenings* foi ensaiado durante duas semanas antes da estréia e durante a semana em que permaneceu "em cartaz". Além disso, os *performers* seguem um roteiro minucioso, que dá marcação de tempo e movimentos.

Trata-se da primeira exibição deste tipo assistida por público. Na verdade, Kaprow e outros colegas seus associados à Reuben Gallery (Oldenburg, Dine, Whitman, Hansen, Grooms) fizeram experiências por vários meses antes da apresentação, exercitando-se em seus estúdios ou na casa de Cage e apenas para um reduzido núcleo de amigos.

O termo escolhido por Kaprow tornou-se básico para um período da arte moderna, apesar de certos cultores do gênero optarem por nomes diferentes: foi chamado *performances* por Oldenburg; *event* (evento) por Brecht; *Aktion* (ação) por Joseph

Beuys; *dé-collage* (desfazer uma *collage*) por Wolf Vostell. Contudo, estes artistas tinham em comum o *approach* nos seus objetivos e nos significados que estavam em busca, apesar das diferenças em suas técnicas.

Uma declaração assinada por cinqüenta autores de *happenings* da América, Europa e Japão trouxe, em 1965, essas definições sobre o gênero:

> Articula sonhos e atitudes coletivas. Não é abstrato nem figurativo, não é trágico nem cômico. Renova-se em cada ocasião. Toda pessoa presente a um *happening* participa dele. É o fim da noção de atores e público. Num *happening*, pode-se mudar de "estado" à vontade. Cada um no seu tempo e ritmo. Já não existe mais uma "só direção" como no teatro ou no museu, nem mais feras atrás das grades, como no zoológico.

Nenhuma lista de artistas que trabalhou nessa forma artística estaria completa sem os nomes já citados de Kaprow, Whitman, Oldenburg, Grooms, Dine, Hansen e Brecht, nem os de Rauschenberg – que colaborou com a companhia de dança de Merce Cunningham por muitos anos – Meredith Monk, Higgins, Watts, Robert Morris, Michael Kirby, Young, Nam June Paik, Carolee Schneemann, Vostell, Bazon Brock, Jean-Jacques Lebel, Bob Con, Benjamin Patterson, Ben Vautier, Marta Minujin e Milan Knizák. Esta lista precisaria também incluir os nomes de Beuys, Cage, Cunningham e Jean Tinguely (cujo estilo individual tem muito em comum com o *happening*).

Outras Vozes, Outros Campos

O *happening* não é o único predecessor direto da arte da *performance*. Em 1959 também o polonês Jerzy Grotowski anunciou sua tese sobre o Teatro Pobre, uma das quais prenuncia:

> Devemos visar a descoberta da verdade em nós mesmos, arrancar as máscaras atrás das quais nos escondemos diariamente. Devemos violar os estereótipos de nossa visão do mundo, os sentimentos convencionais, os esquemas de julgamento.

Por sua vez, em 1960, Klein apresenta em público uma experiência datada de dois anos antes: *Antropometrias do Período Azul* – três modelos nus, untados de tinta azul, prensam seus corpos contra telas enormes, seguindo as ordens do próprio artista, enquanto uma orquestra toca a *Sinfonia Monótona* de Pierre Henri. As modelos, "convertidas em pincéis vivos", segundo Klein, serviam para levar aos últimos extremos a *action painting* de Pollock, originando assim um caminho particular e independente.

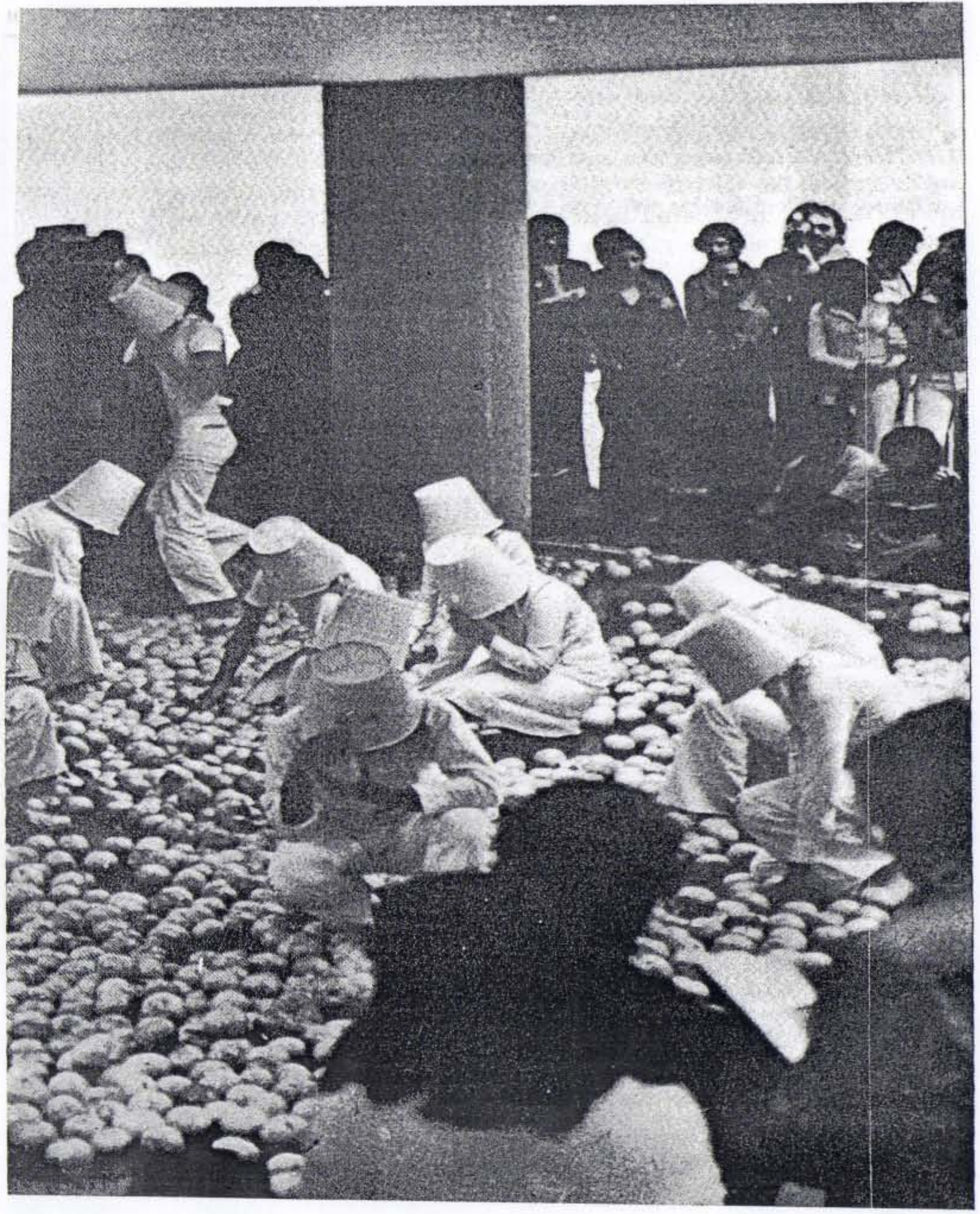
Na Itália, Piero Manzoni[2] deu um passo além, em 1961, com sua apresentação de *Escultura Viva*: homens e mulheres tiveram partes de seu corpo assinada pelo artista e assim se transformam imediatamente em obras de arte.

O artista assinava partes do corpo dos indivíduos e deste modo transformava-os imediatamente em obras de arte. A pessoa envolvida recebia um certificado de autenticidade. A cor de um selo no certificado indicava se o indivíduo em questão era uma obra de arte completa e permaneceria assim até a morte; só as partes do corpo com a assinatura constituíam obra de arte; uma condição e uma limitação eram impostas (a pessoa só era obra de arte se, homem ou mulher, adotasse determinadas formas de comportamento, tais como beber, dormir, cantar, falar etc.); ou então o indivíduo tinha de pagar para receber a assinatura.

Manzoni difunde nesse mesmo ano outras duas propostas: *Corpos de Ar*, globos inflados por ele, os quais vende por sessenta mil liras cada e *Excrementos de Artista*, noventa latas contendo trinta gramas cada uma, cujo preço é o do ouro, ao câmbio do dia.

Em 1962, ano do *Salto no Vazio*, Klein administra um tipo de comércio parecido com o de Manzoni: nas margens do Sena troca sua "sensibilidade imaterial" por folhas de ouro, mas como aquela rara mercadoria é intangível, o artista insiste em que toda a evidência da transação seja destruída. Ele atira a folha de ouro no rio, queimando o recibo que entregara ao comprador.

[2] Manzoni faleceu em 1963, aos trinta anos de idade, de cirrose; Klein faleceu oito meses mais tarde.



Marta Minujín

3. *BODY ART* E *PERFORMANCE*

Dois acontecimentos de suma importância para o futuro da *performance* acontecem em 1962. Um deles é o recital apresentado, na Judson Memorial Church de New York, pelos componentes do Dancers Workshop. Esse recital vai marcar o nascimento do Judson Dance Group.

Esse centro vai desenvolver uma atividade efervescente, através dos trabalhos inovadores de Paxton, Forti, Rainer, Brown, Deborah Hay, Lucinda Childs e Philip Corner, atraindo a atenção de inúmeros artistas, cuja colaboração com os bailarinos e coreógrafos suscita criações que rompem a fronteira da dança – mesmo da dança moderna –, injetando novos e ricos elementos ao *happening* e delineando os contornos que caracterizarão a *body art* nos anos setenta.

O segundo acontecimento importante é a fundação do movimento Fluxus, idealizado por George Maciunas, cujos "concertos" mesclavam *happenings* (mais livres que os habituais), música experimental, poesia e *performances* individuais. Participam das atividades do Fluxus, entre outros, Higgins e sua mulher Alison Knowles, George Brecht, Vostell, Young, Paik, Vautier, Knizák, Ken Friedman, Daniel Spoerri, Robert Fillion, Patterson, Yoko Ono, Emmet Williams, Beuys, Cage e Karlheinz Stockhausen, e também como o argentino Mauro Kagel.

Maciunas classifica Fluxus de "teatro neobarroco de *mixed-media*"*, e escreve o seguinte através de um Manifesto:

> A arte Fluxus não leva em consideração a distinção entre arte e não arte, não leva em consideração a indispensabilidade, a exclusividade, a individualidade, a ambição do artista; não considera toda pretensão de significação, variedade, inspiração, trabalho, complexidade, profundidade, grandeza e institucionalização. Lutamos, isso sim, por qualidades não estruturais, não teatrais e, por impressões de um evento simples e natural, de um objeto, de um jogo, de uma *gag*. Somos uma fusão de Spike Jones, *vaudeville*, Cage e Duchamp.

Joseph Beuys, o multicriador alemão, cujo nome deve ser colocado na primeira linha dos criadores da arte contemporânea, é o organizador do Festival Fluxus de 1963; realizado na Academia de Artes de Düsseldorf, onde Beuys dirige o departamento de escultura, desde 1961.

Apesar do próprio Beuys organizar *happenings* e agrupar-se ao movimento Fluxus, suas "ações" não se comportam no limite do que se entende por *happening* e extrapolam a tônica dadaísta destes, tanto pelo sentido social e mesmo político de seus trabalhos, quanto pela implicação filosófica e pela audácia expressiva de seus trabalhos.

Uma de suas intervenções mais famosas aconteceu na Galeria Schmela de Düsseldorf. Com o rosto coberto por mel e folhas douradas, Beuys, carregando uma lebre morta nos braços, percorre o salão, onde estão expostos seus desenhos e pinturas a óleo. Ao final do percurso, senta-se num canto iluminado do recinto e declara: "Mesmo uma lebre morta tem mais sensibilidade e compreensão intuitiva que alguns homens presos a seu estúpido racionalismo", depois, continua explicando para o animal o significado das obras em exibição.

---

*Adotamos o termo em inglês. *Mixed-media* é a fusão de várias mídias (teatro, dança, foto, artes plásticas etc.) (N. do T.).

Uma outra "ação" de Beuys se chamou *Vinte Quatro Horas*. Após haver jejuado vários dias, o artista se confinou durante um dia inteiro dentro de uma cabine; de tempos em tempos voltava-se para fora a fim de recolher objetos e coisas, sempre sem tirar os pés do cubículo.

Outra *performance* de Beuys também se relacionou com os dois pontos de maior interesse na pesquisa desse artista alemão nascido em 1921 – o manejo do tempo e da consciência. A *performance* realizou-se na galeria nova-iorquina René Block, onde Beuys permaneceu uma semana convivendo com um coiote.

Esses trabalhos mostram a dissolução do *happening* em modalidades retóricas mais sustentadas, nas quais a presença física do artista cresce de importância até se tornar a parte essencial do trabalho. Na verdade, essa transição é provocada pelos próprios artistas que trabalham com *happening*: eles advertem, porém, que não basta incorporar seres vivos ao *environment* – mesmo se um deles for o próprio artista – é necessário transformar o artista na própria obra.

Nessa linha, são significativas as experiências do grupo Gutai, o *Salto no Vazio* de Klein, as propostas da Judson Dance Company, alguns eventos Fluxus (sobretudo os de Paik e Vautier), as ações de Beuys. Também deve ser relacionada nesta linha as precoces *performances* de Oskar Schlemmer.

Da Body Art *à Arte da* Performance

Nessa nova tendência deve ser incluído também o trabalho do Grupo de Viena, que no auge do *happening*, em torno de 1962, já começava a desenvolver e sistematizar aquilo que viria a se chamar *body art*.

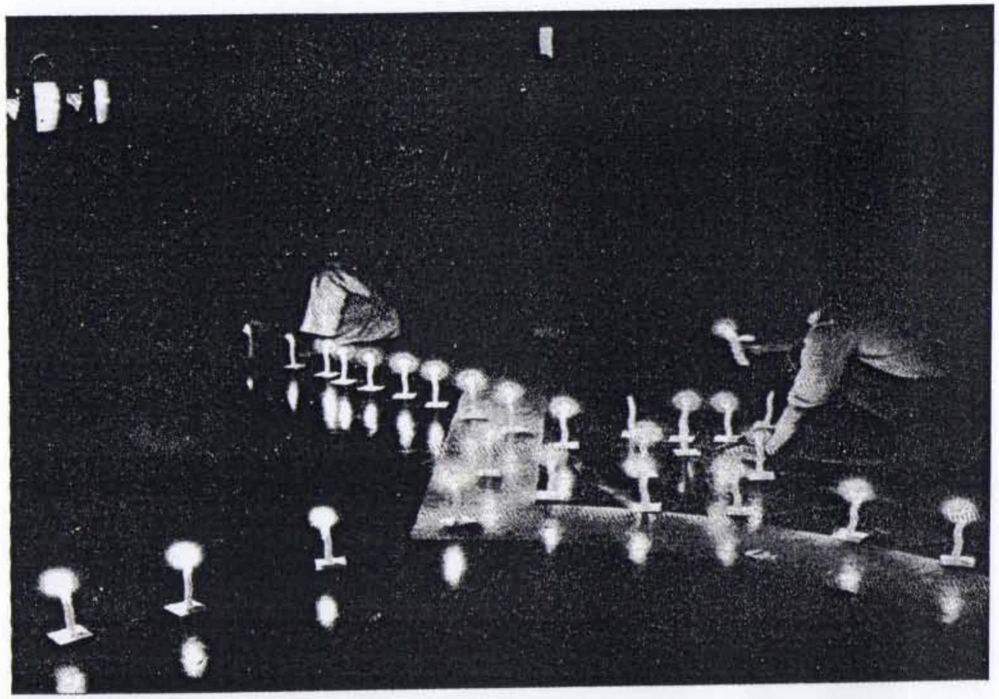
O grupo era composto por Günther Brus, Otto Mühl, Arnulf Rainer, Hermann Nitsch e Rudolf Schwarzkogler, grupo este que parecia dar vida, nessa pesquisa, à brilhante definição de Maurice Merleau-Ponty:

> Em se tratando do meu próprio corpo ou de algum outro, não tenho nenhum outro modo de conhecer o corpo humano senão vivendo-o. Isso significa assumir total responsabilidade do drama que flui através de mim, e fundir-me com ele.

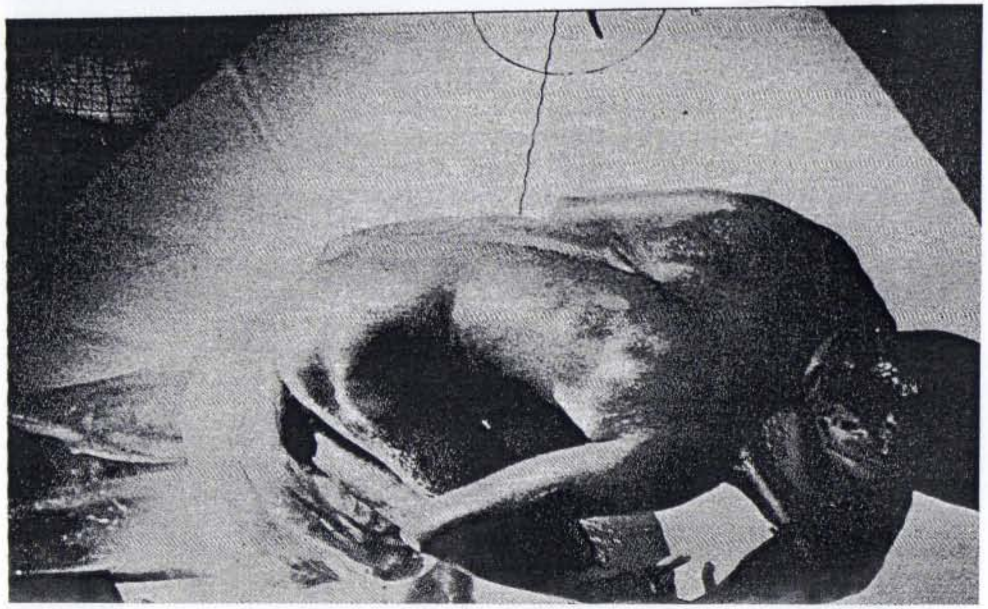
As ações dos membros do Grupo de Viena chamavam a atenção por sua violência e por seu sadomasoquismo: Brus, Mühl e Schwarzkogler se infligiam feridas e mutilações (Schwarzkogler morreu em 1969, com 29 anos, em conseqüência

Ha Schult

Ha Schult



Katsuhiro Yamaguchi



Gaetano Bodanza

disto). Nitsch, com seu Teatro de Orgia e Mistério, organizava *performances* rituais, envolvendo sacrifício de animais, que terminavam com um abundante derramamento de sangue. Estes eventos provocariam sua prisão na Áustria e na Grã-Bretanha.

Estes prolegômenos à arte da *performance* seriam incompletos sem a menção às contribuições do argentino Alberto Greco, com seus espetáculos *Vivo-dito* (Madrid, 1963; Buenos Aires, 1964) e de Rauschemberg com *Spring Training*, realizado em 1963: aqui, o artista carrega um balde de gelo preso na cintura, no qual se joga água quente de uma chaleira, enquanto este toca música havaiana numa guitarra presa no seu peito.

Em 1966 é apresentado em New York as *Noites de Arte e Tecnologia* organizadas pela EAT, que busca, como a Bauhaus nos seus tempos, conciliar arte e tecnologia, desenvolvendo uma arte intermídia. *O Auto-Retrato como Fonte* (*Self-Portrait as a Fountain*) de Bruce Nauman (1968), as peças de dança de Robert Morris e das bailarinas Joan Jones e Trisha Brown, e a cantata *Juice* de Monk (1969) são outros exemplos significativos dessa forma de arte.

Outra influência importante é a chamada arte conceitual, que enfatiza a eliminação do objeto – antecipando a arte minimalista ou estruturas primárias, e a *funk art* e sua equivalente italiana, a *arte povera*, que representava uma reação contra o formalismo da *pop art* e da *op art* – e um interesse maior no processo de criação em si. Essa corrente desponta no final dos anos sessenta quando a *body art* se estendia por diversas formas da arte de sistemas.

O termo *body art*, assim como o termo *happening*, agrupa diversas tendências internas, que vão desde o esquematismo herdado da dança e do teatro até o exibicionismo do Grupo de Viena. Esta nova expressão artística teve sua estréia pública em 1969. O poeta norte-americano Vito Acconci realiza *Following Piece*, que consistia em seguir diferentes pessoas na rua, até que estas entrassem em prédios ou carros. O artista francês Michel Journiac, também escritor, apresenta *Messe pour un corps*; seu compatriota Daniel Buren, pintor, apresenta *Dans les rues de Paris*; a artista plástica italiana Gina Pane apresenta *Concession a perpétuité*. Nesse mesmo período o alemão Klaus Rinke começa suas *Demonstrações Primárias*.

O denominador comum de todas essas propostas era o de desfetichizar o corpo humano – eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem. Em outras palavras, a *body art* se constitui numa atividade cujo objeto é aquele que geralmente usamos como instrumento.

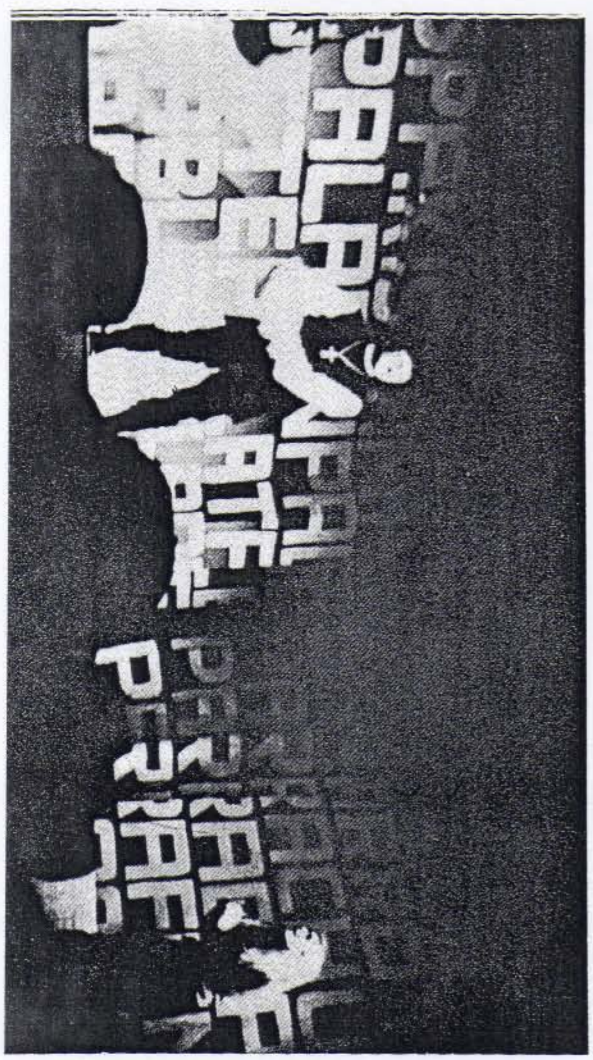
O súbito destaque que se dá à *body art* não deve causar estranheza: os diferentes precursores dessa forma de arte já indicavam até que ponto a arte havia se desenvolvido no campo estético, sendo previsível, portanto, uma ruptura. Em 1972, a Documenta de Kassel dá reconhecimento internacional à *body art*, organizando uma mostra com seus expoentes mais relevantes em todo o mundo.

Ao mesmo tempo, a *body art* se diluía dentro de um gênero mais amplo – a *performance*. Enquanto a *body art* se expandia pela América, Europa e Japão, outros criadores interessados em pesquisar novos modos de comunicação e significação convergem para uma prática que, apesar de utilizar o corpo como matéria-prima, não se reduz somente à exploração de suas capacidades, incorporando também outros aspectos, tanto individuais quanto sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte.

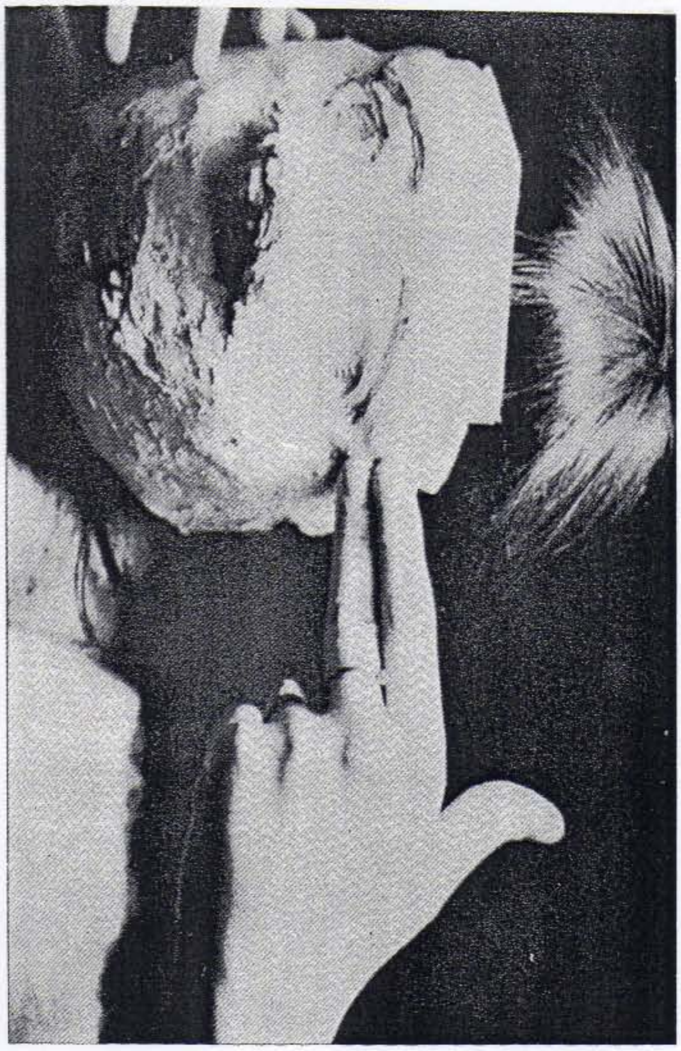
Por que *performance*? A seguir explicaremos os diferentes significados dessa palavra de origem latina, adotada por esse movimento artístico que surge no início dos anos setenta. Como uma série de outras tendências recentes originadas e desenvolvidas nos Estados Unidos, ou então exportadas para lá, esse movimento é batizado com um nome de origem inglesa. É interessante apontar, *a priori*, que essa palavra inevitavelmente tem duas conotações: a de uma presença física e a de um espetáculo, no sentido de algo para ser visto (*spectaculum*).

Os dois requisitos estão presentes no teatro e na dança; e só um deles – a presença física – na música. Ocorre que, segundo a milenar tradição da arte, os autores procediam por delegação, reduzindo e atenuando os dados que compunham seu trabalho, o que fazia supor um filtro de ilusionismo, algo equivalente a uma farsa admitida.

Dessa forma, o dramaturgo é representado por atores e atrizes e o coreógrafo por bailarinos e bailarinas, em um espaço e um tempo igualmente virtuais, fictícios. Assim, o compo-

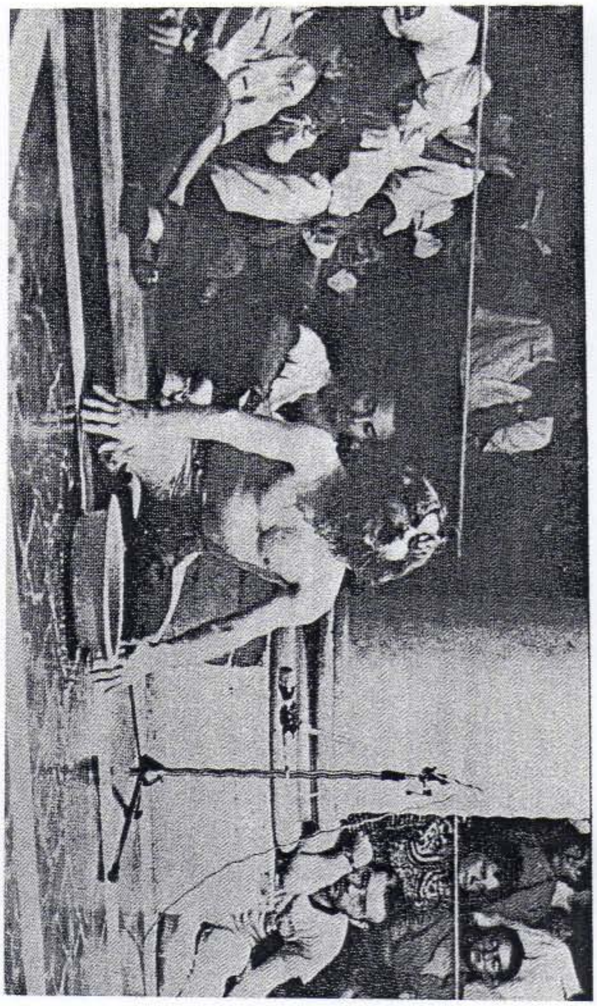


Ian Breakwell

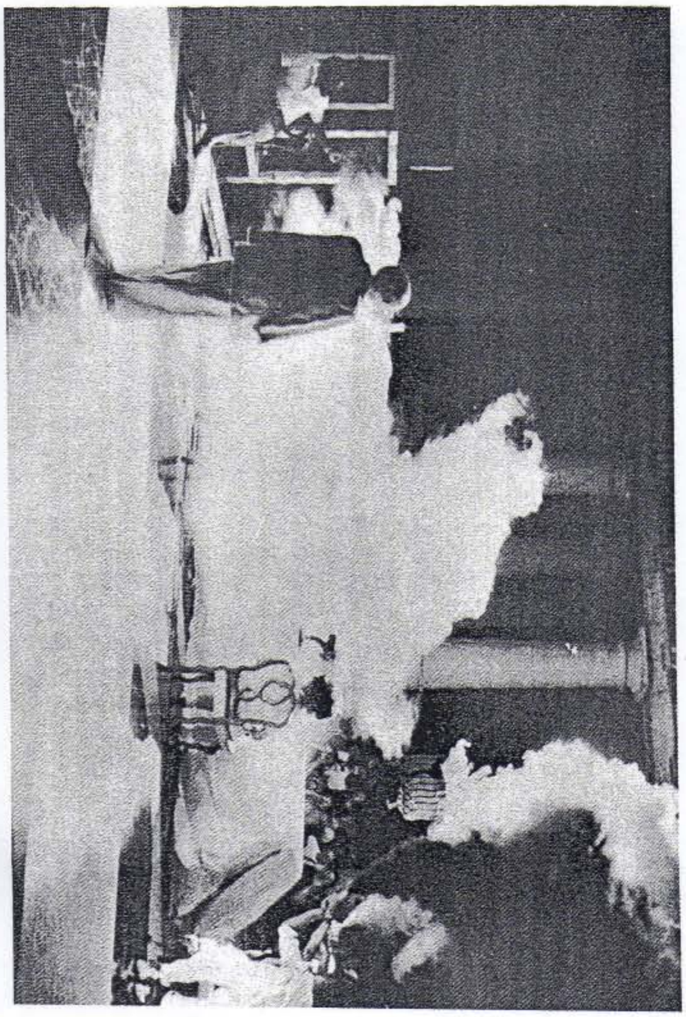


Bruno Talpo

Jean Clareboudt



Leopoldo Maler



sitor também é mediado por músicos, salvo o caso incomum em que o compositor criasse e executasse sua melodia, instantaneamente, diante do público.

Também o pintor e o escultor transpõem sua mensagem para uma materialização determinada; e o poeta e o romancista recorrem a suas imagens verbais, escrevendo-as.

Nesse sentido, a arte da *performance* é o resultado final de uma longa batalha para liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo. Usamos a expressão "longa batalha" porque muitas das etapas anteriores – ao menos as do século XX – foram relatadas neste capítulo. E, se é possível falar-se num triunfo, isto se deve principalmente ao advento de novos suportes, particularmente duas novas mídias – gravação de som em fita e o vídeo – que ampliaram muito os recursos da fotografia, do cinema e do disco, possibilitando um registro mais completo das informações perceptivas emitidas pelo artista.

Um Mapeamento da Performance

René Berger, referindo-se às *performances*, nota que através delas

> o corpo, se não chega a se vingar, aspira ao menos escapar da sujeição do discurso, que é um prolongamento de sua sujeição ao olho. Não somos e nunca fomos criaturas falantes ou criaturas visuais: nós somos criaturas de carne e sangue. Tampouco somos alvos para tiros, que é ao que nos reduz o discurso da propaganda de massa e da publicidade.
>
> De tal forma – conclui ele – que a *performance* e a *body art* devem mostrar não o *homo sapiens* – que é como nos intitulamos do alto de nosso orgulho – e sim, o *homo vulnerabilis*, essa pobre e exposta criatura, cujo corpo sofre o duplo trauma do nascimento e da morte, algo que pretende ignorar a ordem social, *ersatz* da ordem biológica.

Nesse sentido, qualquer mapeamento da arte da *performance* deve começar com o trabalho daqueles artistas que centram suas investigações no corpo, exaltando suas qualidades plásticas (Marina Abramovič), medindo sua resistência (Acconci, Gina Pane, Chris Burden, Linda Montano, Valerie Export, Wolf Kahlen) e sua energia (Giordano Falzoni, Ben D'Armagnac), desvelando seus pudores e suas inibições sexuais (Acconci, Orlan), examinando seus mecanismos internos (Lucas Samaras), seu potencial para a perversidade (Brus, Mühl, Nitsch), seus poderes gestuais (Rainer, Acconci, Osvaldo Romberg).

É o corpo, também, que vai servir de base para *performances* voltadas para situações mais exteriores, como as esculturas vivas de Dennis Oppenhein, Gilbert & George, Scott Burton, Monika Baumgartl e Rinke; as experiências com figurinos de Tina Girouard e Eric Metcalfe; as cerimônias litúrgicas de Joan Jonas e as ações andróginas de Urs Lüthi, Luciano Castelli, Annette Messager, Katharina Sieverding e Klaus Mettig.

As relações do corpo com o espaço vão ser o tema de autores como Bruce Nauman, Franz Erhard Walther, Trisha Brown, Lucinda Childs e Laura Dean. O corpo passa a não ser o centro de *performances* onde se investiga a relação entre o artista e o público (Dan Grahan, Kaprow e suas *ações*), os fenômenos da percepção (Jean Otth, Benni Efrat, Buren, James Lee Byars, Jochen Gerz, Richard Kriesche), telepáticos (Sandra Sandri) e oníricos (Franco Vaccari).

Apesar de termos apresentado, a título de ilustração, exemplos centrados no corpo, a arte da *performance* não está dissociada da questão social. Para muitos criadores, a tônica vai ser justamente essa, e a alienação, a solidão, a massificação e o declínio espiritual vão ser temas em *performances* de Stuart Brisley, Ben Vautier, Vettor Pisani, Bob Kushner, Leopoldo Maler, Marta Minujin e Hervé Fisher.

Outra fonte de referência da *performance* são as clássicas formas do teatro e da dança, abordadas com o interesse de desarticulação de seus mecanismos. Trabalham nessa linha Robert Wilson, Richard Foreman, Bruce McLean, Ian Breakwell, Norma Jean Deak, Adrian Piper e Julia Heyward. Também a história da arte inspira uma série de *performances* alegóricas e desmitificadoras, como as de Luigi Ontani, Cioni Carpi, Janis Kounellis e Pierpaolo Calzolari, entre outros.

Esses exemplos não encerram o mapeamento da *performance*. Há que se mencionar as peças musicais – a rigor antimusicais, já que atacam não só a música convencional, como também todos seus estereótipos de interpretação e uso de instrumentos. Trabalham nessa linha Giuseppe Chiari, Charlemagne Palestine, Fabrizio Plessi, Cristina Kubitsch, Laurie Anderson e Joe Jones há que se destacar também as recentes propostas fonéticas de Acconci e os ensaios lingüísticos de Vincenzo Agnetti.

Muitos dos artistas que trabalham neste vasto campo – que insistimos, não foi exaurido nessas breves citações – participaram dos dois maiores encontros internacionais de artistas, críticos e teóricos que lidam com arte da *performance*, dedicados a essa tendência, e que se realizaram em 1979[1]: "O Simpósio Interdisciplinar sobre *Body Art* e *Performance*" realizado em fevereiro no Museu Nacional de Arte Moderna da França (Centro Pompidou) e "A Arte da *Performance*", realizado em agosto, no Palazzo Grassi de Veneza em colaboração com a Universidade de New York.

Cerca de cinqüenta *performers* apresentaram seus trabalhos nestes dois eventos, representando um amplo espectro da arte da *performance*, com artistas tão diversos como Acconci e Pane; Chiari e Paik; Efrat e Nitsch; Gerz a Journiac; Agnetti a Orlan; Export e Minkoff; Oppenheim e McLean. Os eventos mostraram um panorama completo e detalhado da evolução do gênero; nas palavras de Pontus Hulter, diretor do Museu Nacional de Arte Moderna da França, um "balanço" traçado por artistas que representam "um eclético grupamento dessa forma individual de arte".

A importância da arte da *performance* pode ser medida também pela profusão de espetáculos dessa natureza que se realizaram a partir do final da década de setenta em países como Canadá, Estados Unidos, França, Inglaterra, Itália, Holanda, Alemanha Ocidental, Japão e em alguns países latino-americanos, bem como pelos inúmeros festivais e competições dessa arte, que se realizam na Europa, Estados Unidos e Canadá. A importância da *performance* pode ser sentida também pelo crescente número de artistas que se dedicam a essa disciplina experimental, e pela influência que essa arte exerce, como demonstraremos em capítulo seguinte, na renovação do teatro, da música e da dança.

Mesmo assim, a XXXIX Bienal de Veneza (junho-setembro de 1980), centrada no tema "A Arte na Década de 70", concedeu um espaço mínimo à *performance*, sem dúvida a mais representativa forma de criação do período enfocado.

As autoridades da mostra, por razões discutíveis, excluíram todo tipo de atuação individual, e os organizadores de "A Arte da Década de 70" (Achille Bonito Oliva, Michael Compton, Martin Kuntz e Harald Szeeman) se limitaram a refletir sobre o multifacetado mundo da *performance* através de um escassíssimo documentário fílmico: mais precisamente, meia dúzia de obras, que obviamente só ofereciam uma visão superficial e reduzida desse fenômeno de vastas proporções.

Em protesto a isto, Maler, um argentino radicado em New York, apresentou em Veneza, fora da Bienal, a *performance* intitulada *Forno, Fuoco, Forma* ("Forno, Fogo, Forma"). Apresentada na Piazza San Marco, teve seu começo propositadamente coincidente com o final da conferência para a imprensa, realizada no Correr Museum, para o lançamento do último livro do crítico e teórico italiano Giulio Carlo Argan, ex-prefeito de Roma.

Forno, Fuoco, Forma começou com a aparição de um cavalo atrelado, seguido de vinte e cinco estudantes de belas-artes – homens e mulheres vestidos com uniformes brancos. A silhueta do cavalo foi desenhada e recortada sobre cartão e colocada junto à outra silhueta construída com cordas. O artista incendiou as reproduções, que arderam bastante, enquanto seis músicos, trajados de azul, soavam trombetas de cristal de Murano para uma multidão que se formou no local.

Na esplêndida tarde veneziana, de final de primavera, em meio à maravilhosa arquitetura da Piazza San Marco, a *performance* de Maler funcionou como um símbolo da arte da década de setenta e um prenúncio da próxima década.

---

[1] Os dois eventos foram organizados pelo autor.

4. O DISCURSO DO CORPO

A utilização do corpo como meio de expressão artística, tende hoje a recolocar a pesquisa das artes no caminho das necessidades humanas básicas, retomando práticas que são anteriores à história da arte, pertencendo à própria origem da arte.

Esse processo marca um caminho que é oposto ao do processo histórico: da obra de arte simbolicamente concebida, composta de signos convencionais e arbitrários, para a obra natural e motivadora, sobre a qual a história da arte sempre se reporta, numa trajetória espiral.

Cerimônias sem Deus, rituais sem crenças: é impossível assistir a essas manifestações sem uma certa sensação de impostura. Contudo, essa forma de arte, não tem nenhuma relação com o sacrilégio e, sim, com a pantomina, com uma ação que se manifesta por uma linha incomum de expressão.

Superados os problemas de formas e materiais, os artistas mostram seu próprio corpo numa atitude de reencontro consigo mesmos. Ao invés de uma religião capaz de impor sentido aos atos, tudo ocorre como se no lugar do sagrado se instaurasse uma atitude orientada pelo secreto: gestos clandestinos, subterrâneos, desenvolvidos para um pequeno grupo de iniciados.

Tudo se sucede como se, numa época privada de transcendência e despojada de formas e estruturas – festas, rituais, sacrifícios, orgias canibalísticas –, surgisse a necessidade de procurar, na imanência do gesto – posto no nível elementar do corpo – uma volta ao cerimonial.

Estas cerimônias nos conduzem de forma direta a descobrir o valor semiológico das *performances*. Para Ferdinand de Saussure, só merecem o nome de semiológicos os rituais convencionais e a linguagem. Saussure colocava em dúvida o fato de as ações aparentemente espontâneas, da realidade do sujeito, como a mímica, pertenceram ao campo da semiologia.

Realizações Semióticas

Porém, levando em consideração que toda atividade humana e, particularmente, a atividade corporal estão determinadas por convenções – não devemos esquecer que hoje existe uma semiologia que investiga, em seu aspecto social e cultural, atos como a defecação, o coito etc. – as *performances* podem ser vistas como realizações semióticas por excelência.

Isto se deve ao fato de que o corpo humano é a mais plástica e dúctil das matérias significantes, a expressão biológica de uma ação cultural. Existem projetos de investigações semióticas acerca do corpo humano e sua abordagem é o objeto de disciplinas como a teoria da gestualidade, a cinética corporal e a proxemia, que tratam dos movimentos, dos gestos, das atitudes e das posições interpessoais.

A primeira abordagem desses assuntos foi antropológica (Margaret Mead). A seguir, diversos especialistas analisaram os comportamentos rituais (Greimas, Birdwistell, Bateson). Um precursor de tais estudos foi, sem dúvida nenhuma, Sigmund Freud, que com *O Moisés de Michelangelo* expressou-se com uma grande perspicácia semiológica ao descrever minuciosamente a postura de Moisés, inferindo os movimentos prévios e posteriores da obra, como se estivesse frente a um fotograma de processo dinâmico imaginado pelo genial artista.

Em *Condições de uma Semiótica do Mundo Natural*, Greimas analisa a gesticulação natural e cultural, as coordenadas do volume humano, a mobilidade e a motricidade, os gestos naturais e culturais, o problema das unidades gestuais e da práxis gestual, baseado nas categorias da semântica estrutural de que foi pioneiro. Também estuda a gesticulação mítica e a comunicação gestual, a mimética, a lúdica e o estatuto simbólico da gesticulação.

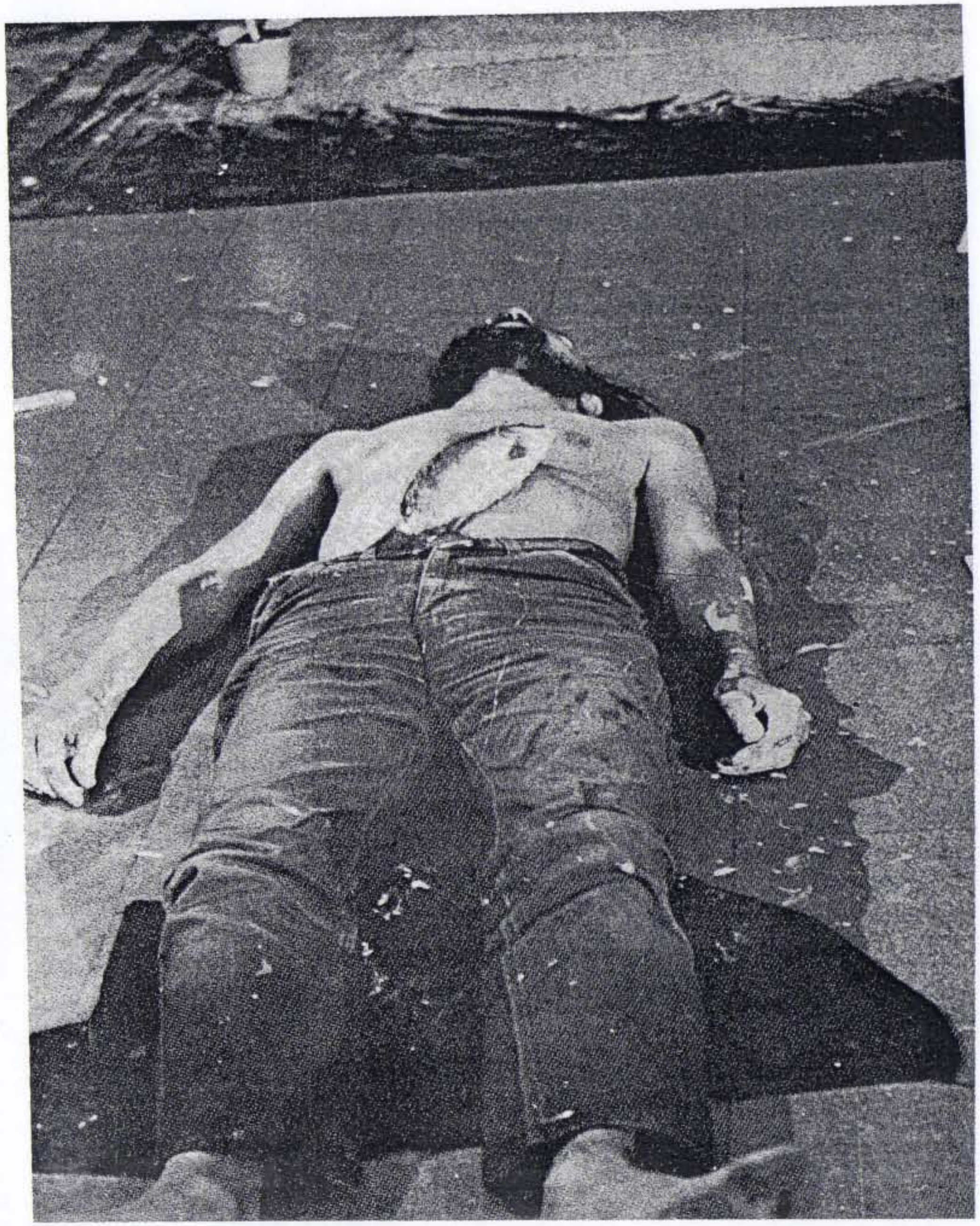
São comuns os programas gestuais cotidianos a que estamos sujeitos permanentemente: nos vestimos, nos limpamos, urinamos etc. Porém, existem programas complexos, como os intercâmbios comunicacionais através de movimentos corporais dos gestos entre membros de uma família ou outro grupo institucionalizado.

Sob esse ponto de vista, a *performance* desenvolve verdadeiros programas criativos, individuais e coletivos. Como objetos culturais, os programas gestuais exigem sua definição genética. O programa conduz a seu próprio resultado, como um algoritmo de engendramento. Assim, um vestido – uma coisa – pode ser definido mediante o programa que conduz à sua confecção, e que pode chamar-se programa de costura de vestido.

O que interessa primordialmente numa *performance* é o processo de trabalho, sua seqüência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final. A cultura nos leva a tomar como naturais as seqüências de ações e comportamentos a que estamos habituados, porém a semiótica vai questionar as condições de geração dessas ações e os fatores determinantes das mesmas.

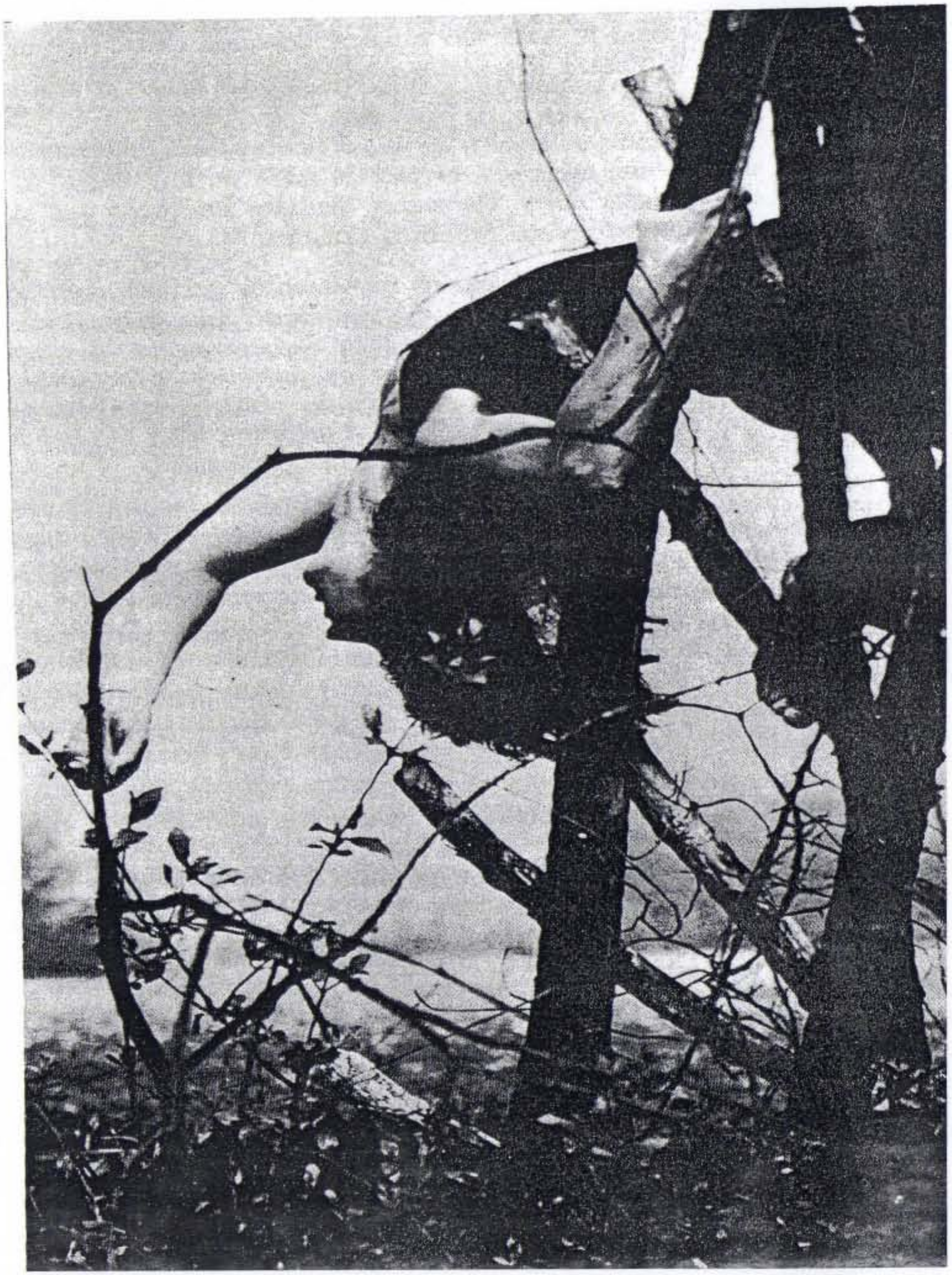
Decodificar os movimentos, os gestos, os comportamentos, as distâncias, é colocar simultaneamente o espectador no tempo próprio do artista. Dennis Oppenhein observa o seguinte: "Minha arte não se constitui num sistema tangível, cristalizado. Por volta de 1969, comecei a ocupar-me da exploração da dimensão física do corpo: comecei ocupar-me de meu cargo, de mim mesmo".

Uma mística do corpo domina suas incursões na *body art*, como elemento indiscutível de sua criação. Essa ausência de cristalização, mencionada pelo artista, deixa-o sem nenhum



Todosijevic Rasa

Kathy Toma



outro tipo de instrumento que não suas possibilidades comportamentais, resultando daí que não vai se produzir algum tipo de objeto, como um quadro ou uma escultura.

O corpo nu, o corpo vestido, as transformações que podem operar-se nele, são exemplos das inúmeras possibilidades que se oferecem a partir do simples, do imprevisto trabalho com o corpo. Porém, as *performances* e a *body art* particularizam o corpo, da mesma forma que o arquiteto particulariza o espaço natural e o transforma em espaço humano.

Desta forma, a cabeça, os pés, as mãos ou um braço podem se apresentar como elementos distintos do corpo que se oferecem contendo uma proposta artística.

Os gestos fisionômicos, os movimentos gestuais com os braços e as pernas adquirem em cada caso uma importância particular e o observador vai tender a valorizar as diversas possibilidades de articulação entre os membros, e os movimentos gerados. Comentários acerca de *performances* assinalam, normalmente, signos equívocos: as fotografias aludem a uma obra mostrando somente aspectos parciais.

Independentemente do fato da atenção estar focalizada sobre certos aspectos do corpo, existe uma infra-estrutura totalizante que os origina e os articula; isso pode ser chamado de uma unidade biofisiológica corporal.

Mas, a cultura impõe sua codificação somente sobre certas partes do corpo: o rosto é a parte mais usada nas ritualizações. É um dito popular que cada um tem a cara que merece. Isso diz respeito às expressões, advindas da convenção, que vão modelando a forma do rosto.

Nas *performances* ou na *body art* não há um elemento indicativo do que seja pertinente, como num jogo de luzes com focalizações cênicas. Interessa, isso sim, uma observação do interno frente ao externo, do pequeno frente ao monumental, do velado frente ao desvelado.

Os programas comportamentais e gestuais não vão responder, exceto em certos casos, às convenções comuns, e sim, ao invés disto, impor seus novos significados, totalizando uniões de campos semânticos, dinâmicos e flexíveis. A essência, e acreditamos que isso seja fundamental, é que a *performance* e a *body art* não trabalham com o corpo e sim com o discurso do corpo. Porém, a codificação a que está submetido esse discurso é oposta às convenções tradicionais; embora

parta das linguagens tradicionais ela acaba por entrar em conflito com elas.

Por esse motivo, o artista necessita de uma prática mental e ao mesmo tempo física para sua realização, da mesma forma que o espectador necessita de um certo treinamento para encarar o novo. Muitas imagens são oferecidas a um público que vive a ficção de seu próprio corpo, que se apresenta de uma forma imposta por rituais sociais estabelecidos. Frente a essa ficção, os artistas vão apresentar, em oposição, um corpo que dramatiza, caricaturiza, enfatiza ou transgrida a realidade operativa.

O Fator Desalienador

O discurso do corpo é, talvez, o mais complexo modo de discursar, derivante da multiplicidade de sistemas semióticas desenvolvidos pela sociedade. Isso explica as dificuldades em reter sua dinâmica e seu desenvolvimento característicos.

Face à linguagem do corpo, evoca-se o problema da legitimidade de uma análise com o objetivo de investigar o tema do corpo na arte. Se, segundo F. Rastier, chamamos comportamento ao conjunto de todos os gestos e atitudes observados ou representados a partir do corpo humano, ambos os aspectos implicam, no terreno da *performance*, uma metalinguagem que os toma a sua observação e os re-significa, isto é, agrega novos significados a eles.

Outra questão: em que condições pode um comportamento ser considerado portador de significação? A pergunta não faz sentido ao falarmos de *performance*, pois comportamentos que não têm significados não podem ser considerados arte. No terreno artístico tudo deve ter sentido, significação, sob o risco de não constituir um objeto estético.

Desde o início da civilização, houve aqueles que fizeram de seu corpo uma substância semiótica maleável destinada a suscitar desde o riso até a lágrima ou a impressionar aos demais. Muitos temas tradicionais da narrativa – escrita, filmada ou televisada – são baseados na exibição do corpo, nos seus movimentos e no poder de alguns de seus membros.

Da mesma forma, a *performance* aparece ligada a uma ressemantização dos valores contidos no processo da dinâmica corporal dentro da arte. Esse processo parte dos movimentos "naturais" significativos (etapa 1); continua com a apropriação destes pela arte tradicional e os estereótipos do teatro, da dança, do cinema, da televisão e da moda social (2); e conclui-se com a re-significação de todo esse vasto complexo nas *performances* (3).

Na verdade, trata-se de dois tipos diferentes de re-significação: a que se produz na fase (2) a respeito dos comportamentos de base e a que ocorre na etapa (3) com relação à anterior. Segundo essa perspectiva, as *performances* se caracterizam por ser uma metalinguagem de segundo tipo, já que a re-semantização operada pelo uso do corpo nos espetáculos tradicionais seria a do primeiro tipo.

Este desenvolvimento reflete o interesse de investigar o estatuto do comportamento na arte que trabalha com elementos que já são naturais e incorporados à cultura social. Mas, em outro contexto, esses comportamentos assumem significados diversos: aí reside a novidade da *performance* e da arte em geral: incorporar o que se supõe natural a uma mídia que o desnaturaliza e, ao mesmo tempo, posicionar isto no exato espaço cultural que ele deva ocupar.

A *performance* é um questionamento do natural e, ao mesmo tempo, uma proposta artística. Isso não deve causar surpresas: é inerente ao processo artístico o colocar em crise os dogmas – principalmente os dogmas comportamentais – seja isso mediante sua simples manifestação ou através de ironia, de referências sarcásticas etc.

A ilusão de um corpo desprovido de significado, de suas atitudes *normais* e *naturais*, se desvanece por completo para o espectador de *performances* e leva à desoberta do valor positivo da denúncia que adquire a prática corporal somada ao talento criativo.

Porém, cabe a pergunta: será o corpo simplesmente um veículo para ser utilizado pela arte, dada sua condição de produtor de comportamento e de afetos próprios? Este aparente paradoxo se dissolve quando, a partir das experiências artísticas, aprofundamos as relações entre os dois pontos.

O tema do corpo na arte é um fenômeno com valor desalienante, que une a produção a seu produto, ou seja, liga o corpo humano a seus comportamentos. Esta perda de cisão e maniqueísmo teórico, pesquisada através de frondosos tratados de filosofia, encontrou um antecipador genial: Pascal. De suas afirmações se induz que o corpo é uma matéria moldada pelo mundo externo, pelos padrões sociais e culturais, e não a fonte, a origem de seus comportamentos.

Mais que como uma causa, isso deve ser visto como o efeito possível da estrutura complexa da codificação social em todos seus níveis interativos, perceptivos etc. Do ponto de vista da criatividade, a *performance* possibilita observar esse princípio com toda a clareza: não é preciso ser filósofo para descobrir a verdade; às vezes, o talento transcende a obsessiva busca disciplinar comum à filosofia e também, às vezes, às ciências.

A relação arte-corpo é, por essência, uma relação de fundamental importância sobre vários pontos de vista. Em primeiro lugar, porque o trabalho do corpo nas *performances* institui um contato direto entre emissor e receptor sem a intermediação técnica de nenhum equipamento eletrônico moderno exceto pela utilização de som ou vídeo. Por esse motivo, aquela relação mencionada é de enfrentamento, e elimina os significados que cada meio de comunicação agrega por sua conta aos conteúdos que transmite.

Nesse sentido, a experiência da proximidade é intrínseca na *performance*, e a força de transmissão de atitudes comportamentais não se mostra sobrecarregada por elementos de outra espécie. As cenografias são, geralmente, simples e não estão a serviço da verossimilhança.

As *performances* não são verossímeis para quem não tenha a experiência com esse tipo de manifestação. Com o termo verossimilhança queremos expressar a idéia de uma adequação entre o percebido e as expectativas do sujeito receptor. Porém, de toda forma, há uma verossimilhança de gênero que vai se constituindo à medida que estas propostas se multiplicam e expandem. A *performance* não nos apresenta estereótipos preconcebidos e sim criações espontâneas e verdadeiras.

A conjunção inverossímil arte-corpo encontra, pouco a pouco, sua verossimilhança a partir de sua difusão: as *performances* são divulgadas através de revistas especializadas, de vídeo e de filmes. Nestes casos, estará atuando outra dimensão da re-significação, que adiciona uma quarta etapa às enumeradas anteriormente: a significação dos meios que atuam como veículos da re-significação das *performances*.

Desta forma, sendo a arte da *performance* uma metalinguagem do segundo tipo, sua difusão vai operar duas transformações simultâneas:

1) converte-se numa metalinguagem de terceiro grau; e
2) desnaturaliza a experiência direta do espectador ante o

complexo comportamento imediato apresentado na *performance*.

Isso quer dizer que a informação a respeito da *performance* necessariamente altera a estrutura matriz dessa forma, convertendo-a em uma outra coisa pelo fato de que seus significantes são distintos ao atuar em outro nível que o da linguagem-objeto incial.

São três, então, as transformações que, desde o plano teórico, podemos discriminar como constitutivas do processo da arte performática como um todo:

a) a transformação dos comportamentos *naturais* em imitação dos mesmos através dos meios de comunicação;

b) a transformação desses comportamentos em estruturas próximas e simples do ponto de vista técnico, que resultarão nas *performances*;

c) as transformações que, a partir da *performance* em seu contato com o receptor, são disseminadas através dos meios de comunicação.

Uma observação atenta desse processo revela a mediação de duas instâncias relacionadas com a comunicação de massa: *a)* e *b)*; e de duas instâncias intimamente experienciadas pelo receptor: a primeira expressão da linguagem natural do corpo e a manifestação da arte da *performance* propriamente dita, que assinalamos em *c)*.

O Plano Retórico

Isso nos leva a concluir que a *performance* é somente a ponta de um complexo processo de sintagmas relacionados de tal forma que não se compreende uma parte isolada das outras. Mais ainda, é perfeitamente natural e freqüente que, antes da percepção direta de uma experiência de arte corporal, nos informemos acerca de seu sentido através de algum meio de comunicação.

É nesse aspecto que começa a tomar forma a verossimilhança do gênero ou, em outros termos, onde começa a ser aceita essa nova linguagem artística pelo público – seja ou não de iniciados – pelo mero direito de constatar sua existência e seu grau de extensão e desenvolvimento.

Vemos assim que habitualmente, para o espectador, o processo começa pelo reverso, pelo ponto final da cadeia; questionando-se, em última instância, as perguntas gestuais institucionalizadas e vividas como *naturais*. Essa ruptura, unida a uma inversão no processo comunicativo, é comum a outras formas da expressão artística experimental.

Em oposição aos espetáculos tradicionais como o teatro ou a dança, o espectador de *performances* não é um espectador que *sabe* o que vai ver e, mais do que isso, talvez nem esteja familiarizado com o tipo de manifestação a que assiste. É mais provável que alguém entre num cinema espontaneamente, conhecendo a verossimilhança do gênero, do que vá assistir a um espetáculo artístico sem possuir ao menos alguma informação mínima acerca do evento, mesmo que esta seja proporcionada por comentários derivados dos critérios de prestígio social que funcionam em certos grupos sociais, e que leva muita gente a participar de experiências das quais não entendem nem compartilham e que não produzem neles nenhuma satisfação estética.

Porém, mesmo o espectador mais desprevenido entra em crise interna frente a esse fenômeno de transgressão ou resignificação de programas gestuais.

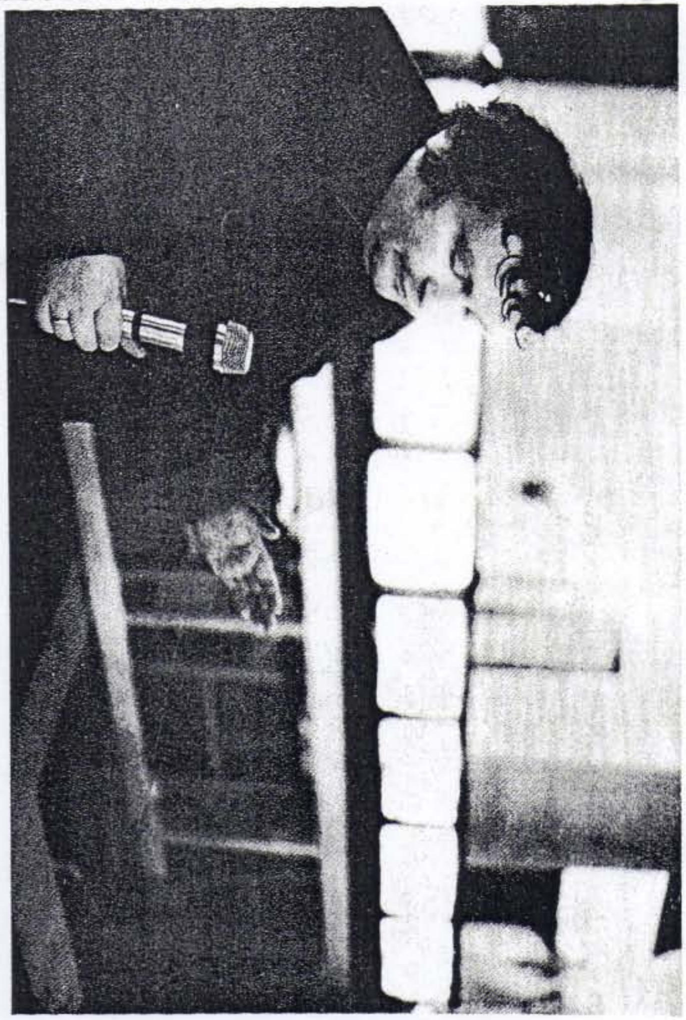
Se nos preocupa o problema da recepção, é porque somos sensíveis ao fato de que a arte não é uma torre de cristal autosuficiente, e o verdadeiro artista, mesmo que produza para seu próprio prazer, está situado na estrutura de uma formação cultural que o obriga a pensar no consumo de sua obra.

No caso particular da *performance*, concebida como uma arte para iniciados, entendidos e *experts*, sucede exatamente o mesmo que com outras expressões de vanguarda. Seus avanços vão se propagando a partir da compreensão de seu público iniciado, até atingir um grau de perfeição diante do qual o espectador desinformado vai sentir uma sensação de estranhamento.

Ocorre então um paradoxo: uma manifestação artística que pretende pôr em crise a audiência, confrontando-a com os mecanismos de sua própria atividade corporal, se aliena desta possibilidade. O fenômeno não é atribuível aos artistas, e sim ao conjunto dos aparatos institucionais nos quais a *performance* está inserida, aos mecanismos da publicidade e da divulgação da arte em todas suas expressões novas.

A ruptura causada pela arte da *performance* poderá desaguar em desconcerto ou indiferença – e até em temor e repulsa – isso acontecendo somente se não houver uma infraestrutura de um sistema de comunicação que suporte as novas propostas artísticas.

Valie Export



Hermann Nitsch

Les Levine

Assim, a *performance* vai ter em comum com outros exemplos da arte contemporânea a necessidade de ser interpretada e julgada à luz de um enriquecimento cultural do receptor, sem o qual o transgressivo se converte simplesmente em algo aborrecedor ou também num total *nonsense*.

Muitas experiências, realizadas em diversos países, confirmam esta assertiva. Porém, o ponto crítico e decisivo para a consideração desta prática artística é sua relação com a retórica que vai ser posta em jogo, na medida em que toda figura retórica, todo estilo, é uma transgressão dos códigos vigentes.

Esta retórica não foi até agora sequer classificada, pois o corpo resiste a uma tipologia simples. As figuras lingüísticas são insuficientes para transpor acontecimentos visuais, para dar conta da complexidade do corpo e de seus comportamentos.

Uma nova retórica do corpo deve ser desenvolvida e o mais provável é que ao lado da retórica lingüística resulte um espetáculo restrito. De fato, enquanto o sintagma discursivo é linear (Saussure) e temporal, o programa gestual e a sucessão de comportamentos de uma experiência de *performance* exige que se leve em conta uma dimensão que a linguagem carece: a simultaneidade e a sincronia, assim como a diacronia nas ações.

Isto, num certo sentido, aproxima a *performance* das análises realizadas com as estruturas dos relatos e dos mitos que, como se sabe, pedem a consideração de semelhanças entre suas unidades em forma sincrônica e o isolamento de *pacotes* textuais.

Da mesma maneira, na *performance* não se alcança uma retórica do contínuo ou do linear: vários programas podem acontecer simultaneamente, ou também um corpo pode estratificar-se. O exemplo de Lévi-Strauss, em particular sua análise dos mitos, com o objetivo de incorporar à arte performática uma metodologia de investigação de acordo com seu objeto, merece ser levado em consideração.

O desenvolvimento de uma ação com o corpo, na arte, demanda, por um lado, uma perspectiva multidisciplinar e uma concepção de retórica que é totalmente diferente da tradicional: uma retórica da ação e do movimento.

Este ponto de vista estilístico é de fundamental importância para uma aproximação analítica do fenômeno da arte e do corpo; caso contrário há o perigo de cairmos na superfície da crítica impressionista ou da trivialidade descritiva.

Se o objeto da arte é a criação, e se o ato criativo é por essência único, há que se discriminar, entre as diversas linguagens, o caso da *performance*: a retórica do movimento, a retórica do estático, a retórica dos programas comportamentais complexos, uma retórica da gestualidade e de sua relação com as extremidades do corpo e assim por diante.

É inesgotável a quantidade de sugestões que a *performance* propõe ao estudioso e ao crítico, ao mesmo tempo que desperta a necessidade de lidar mais diretamente em duas unidades básicas do processo: o corpo e seus efeitos comportamentais.

A imagem do corpo varia segundo as culturas, as gerações, as idades dos indivíduos. Quando a arte toma a seu cargo um objeto, vai formar e acentuar o valor dessas alterações que, em última instância, constituem sua fonte nutridora. Daí a complexidade de uma análise profunda das estruturas que regulam as manifestações das *performances*.

Outro tema de interesse se relaciona com as fantasias que essa arte promove no protagonista e no espectador da experiência, no sentido do que é mostrado pelo próprio corpo do *performer*.

Estas fantasias, que originalmente partem, segundo a psicologia, das imagens do corpo fragmentado – na primeira fase de constituição de seu esquema corporal, a criança vive uma etapa em que as partes de seu corpo se apresentam como que desarticuladas – podem se repetir com o adulto em certas circunstâncias.

A *performance* é fonte de numerosos fantasmas psicológicos que tocam a interioridade do sujeito e põe em crise sua estabilidade; estabilidade – literalmente falando – que se fundamenta na repetição normalizada de convenções gestuais e comportamentais.

As fantasias emergem no homem, as mais arcaicas a partir de acontecimentos que, como as *performances*, questionam o desenvolvimento normal estereotipado, as convenções dinâmicas dos membros ou os códigos instituídos de programas gestuais. Este tema constitui a base da compreensão do espectador frente à arte corporal, quer dizer, às identificações e projeções possíveis de quem vive a experiência estética.

A relação imaginária que a arte promove com seus objetos é particularmente forte no caso em que o sujeito se enfrenta com seu corpo, como no caso da fascinação que exercem as distorções e transformações dos espelhos côncavos ou convexos dos parques de diversões. Ali se produz um estranhamento, pois o próprio corpo é o que se vê objetivado, não sendo reconhecido, às vezes, pelo seu próprio dono.

Nas *performances* este espelho carece de vidro: o drama real é aquele que se desenvolve frente ao receptor, e esta é a base de numerosos processos de transferência que causam a ruptura, nesse espaço, com a imagem prévia de si próprio que cada um possui.

Trocas de identidade, posições imprevistas, programas camuflados de tipo gestual, forçosamente têm que atuar sobre a fantasmática do sujeito receptor, reorganizando ou distorcendo o repertório legalizado de suas imagens corporais. Esta ruptura se dá em vários sentidos e a *performance* funciona como operadora de transformações: desde os condicionamentos generalizados até a colocação destes em crise, e desde as imagens corporais cristalizadas até sua quebra especular.

Sintetizado o exposto, diremos que desde o ponto de vista da emissão (tomando a *performance* como um fenômeno de arte-corpo-comunicação), o artista propõe esquemas e estruturas de comportamentos frente a um receptor que mantém expectativas relacionadas com sua própria imagem corporal, a qual entra em crise.

Os casos em que a arte da *performance* não produz esses efeitos são os mais numerosos na história. O valor de denúncia transforma-se assim num simples reforço de atitudes conhecidas e compartilhadas. Porém, como manifestação recente de um trabalho de produção artística experimental, a *performance* seguramente dará lugar a outros tipos de proposta nas quais o corpo do artista adquirirá valores que ainda não são nem conhecidos e nem compartilhados.

As possibilidades expressivas do corpo humano – esse instrumento semiótico privilegiado – são quase ilimitadas, o que confere às *performances* um estatuto específico dentro do segmento das artes contemporâneas.

Partindo do princípio de que o desenvolvimento dessa arte é, em essência, uma evolução de rupturas e não de continuidades, deve-se esperar uma nova era de artes corporais que, quiçá, não se relacione superficialmente com a *performance*, mesmo que esta tenha sido seu elemento gerador.

É em função deste valor generativo, que aproxima o movimento ao comportamento, que as *performances* representam um achado de indiscutível importância na evolução da cultura, além de ter a arte como seu produto fundamental e também como base de sustentação: dialética que tem que ser explorada nas suas reais dimensões, além do contexto de qualquer manifestação específica.

Tempo e Movimento

Não existe ainda um marco conceitual a partir do qual a crítica de arte, entendida como o estudo dos fenômenos estéticos, possa exercer suas funções a respeito das *performances*.

Esta carência não é alheia ao fato de que o que está em jogo nesse caso é o *sentido*, e não as formas das ações corporais; ou, em termos lingüísticos, seus significados, não seus significantes. Expressão e conteúdo, categorias básicas de compreensão das *performances*, resultam estreitas para abarcar o vasto e desconhecido campo das manifestações corporais.

Separado dos cânones e figuras do teatro ou da dança, o *performer* busca novas vias de acesso à comunicação artística, que o põe em contato com seu corpo e o espaço circundante, em condições diversas das experimentadas por aquelas disciplinas.

Tempo e movimento são, pois, chaves, matérias-primas da *performance*, embora o primeiro adquira uma proeminência relativa sobre o segundo: uma *performance* pode ser estática, mas nunca atemporal. Ou, se se quiser, pode ser diacrônica, mas não sincrônica. Mais ainda, a estaticidade ou o dinamismo constituem elementos que podem conjugar-se com o desenrolar temporal de uma *performance*.

Na história da arte, nos encontramos com essa dicotomia entre formas estáticas e formas dinâmicas que se opõem: uma escultura é estática, uma hidroexperiência é dinâmica, e ambas exigem uma sustentação temporal. Nas *performances*, esse aspecto vai mais além que a duração real (cronológica ou astronômica) da obra.

Há uma relação com o tempo interno da experiência, um tempo subjetivo e próprio de cada *performance*, que assume um valor intrínseco e vai dar singularidade a essas manifestações artísticas, permitindo diferenciá-las de outras.

A questão da repetição, vinculada com o tempo, é fundamental nas *performances*. Antes de mais nada, é importante ressaltar que é impossível uma repetição do tipo cópia-carbono de uma outra *performance*; em primeiro lugar, porque as condições psicológicas vinculadas com as representações subjetivas do *performer*, sempre variam, não são imutáveis; em segundo lugar, porque o tempo real que separa uma *performance* de outras vai incidir sobre sua produção concreta, como que determinando o tempo psicológico da execução, o tempo de *colocação em cena*.

Porém, o aspecto fundamental é que a *performance* é um ato de comunicação e, assim, está sujeita às circunstâncias e à situação em que o trabalho se dá: se as condições da recepção variam também vão variar as da própria exibição. Além do mais, o inconsciente do *performer* estará unido ao dos espectadores que estarão dando parâmetros para sua *performance*.

Por último, nunca se conseguirá uma reprodução tão fiel em se tratando do corpo e de seus instrumentos auxiliares, de algo já realizado, como no caso em que dispomos de fotografia, videoteipe ou gravação sonora. Contudo, o ponto decisivo é o que já mencionamos acerca da relação comunicacional estabelecida entre o *performer* e sua platéia, relação esta que não obedece exclusivamente às interações com o espectador.

A interação entre os *performers* vai dar margem a relações sempre distintas. Se há um só protagonista, a comunicação vai se dar entre ele e sua imagem, porque a comunicação pode ser interna, como no caso do monólogo, que é um diálogo interior. Lembremos, neste sentido, o monólogo de Molly no *Ulisses* de James Joyce, técnica inaugurada pelo francês Edouard Dujardin em *Les lauriers sont coupés* (1887), que o escritor irlandês utilizou com perfeição em sua novela de 1922.

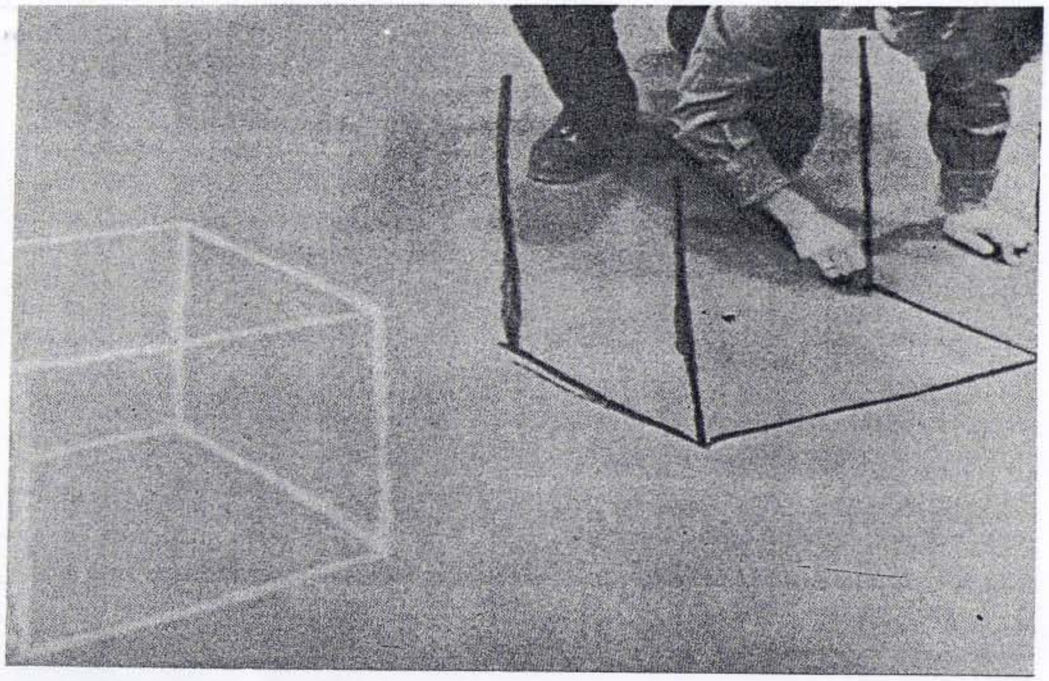
A comunicação inter e intrapessoal guarda uma relação muito próxima, pois a não comunicação é inconcebível. Como funcionará então o tempo como componente do ato comunicacional na *performance*?

Toda mensagem é desenvolvida num período de tempo, mesmo quando, segundo já mencionado, ela seja estática. É preciso um certo decurso temporal para admirar uma obra de arte, e outro para a produção desta. Ambos aspectos, aparentemente exteriores ao ato artístico em si, colocam uma incógnita no caso específico das *performances*.

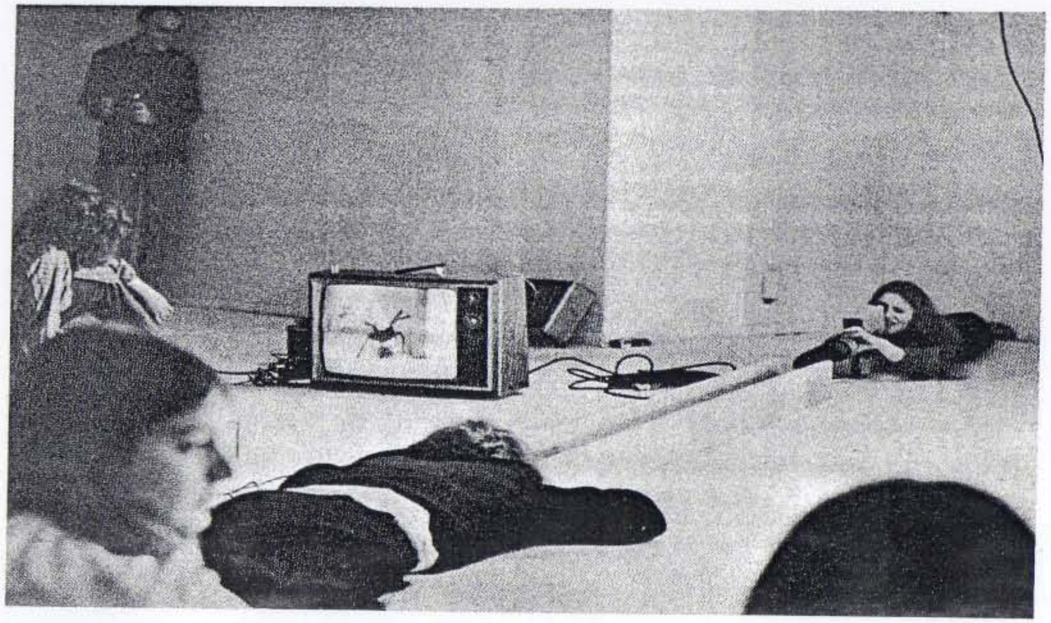
Trata-se do tempo próprio de cada manifestação, o desenrolar temporal da obra, que nunca coincide com o tempo cronológico, constituindo-se num elemento externo que às vezes é externo e às vezes interno.

É externo à medida que integra as temporalidades existenciais dos atores enquanto indivíduos e de seu público; é interno, desde que a *performance*, como um trabalho artístico, tem suas próprias leis de desenvolvimento que estão interligadas com a relação espaço-temporal.

Fica claro que o fator temporal que nos interessa é o relativo à dinâmica estrutural das experiências tomadas como uma totalidade sistemática e não em seus aspectos aleatórios e circunstanciais.



David Haxton



Dennis Oppenheim

5. SIGNOS E CÓDIGOS ABERTOS

As *performances* trabalham com todos os canais da percepção, isso se dando, tanto de forma alternada, quanto simultânea. Elas são construídas sobre experiências tácteis, motoras, acústicas, cinestésicas e, particularmente, visuais. De fato, a maioria das classificações existentes são baseadas nessa taxonomia sensorial perceptiva.

Enquanto o *performer* põe em ação todos os sentidos, ele também produz significados. Colocar a atuação do *performer* meramente em termos de uma tipologia intuitiva ou impressionista pode parecer insuficiente e até inaceitável. É necessário, portanto, enfocar os elementos que vão dar vida à ação transgressora do *performer* no nível da representação.

Não devemos esquecer que as *performances* retomam elementos gestuais que remetem a um passado distante, no

Oriente, berço por excelência dos rituais e das práticas corporais, onde as marcas de diferenciação entre os direitos humanos são orientadas por distinções do tipo puro e impuro, sagrado e profano, intocável e acessível.

Signos deste tipo datam do início da civilização e são baseados em símbolos inscritivos que formaram as formas pré-alfabéticas da escrita. Integração era sinônimo de ter um corpo inteiro e o corpo inteiro tinha que estar repleto de símbolos. A inscrição era equivalente a um sistema de complementação ou ablação, que em outras sociedades era caracterizado por ferimentos no corpo e, na sociedade semita, pela circuncisão.

Acreditamos que no trajeto do ritual, do sagrado e do profano, do possível e do impossível, pode-se ter a possibilidade de decifração parcial dos sentidos envolvidos durante uma *performance*, já que esta expressão guarda uma forte relação estrutural com outras formas artísticas. Nenhuma *performance* pode ser vista isolada de seu contexto, pois essa manifestação guarda forte associação com seu meio cultural.

A vida da sociedade será uma das maiores fontes de elementos para a arte da *performance*; de fato, isso se dá num volume muito maior que para outras disciplinas artísticas. Não estamos nos referindo às cerimônias comuns do dia-a-dia, mais aos eventos inesperados que obrigam a uma mudança de comportamento e de reavaliação de padrões prévios com vistas a enfrentar circunstâncias imprevistas, insólitas.

Nesse sentido, as *performances* realizam uma crítica às situações de vida: a impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações. A esta ruptura com os padrões tradicionais do viver (que também implica uma denúncia) se justapõe uma ruptura aos códigos do teatro e da dança, que estão longe de serem estranhos à arte da *performance*.

É interessante voltarmos à etimologia da palavra *performance*, um vocábulo inglês, que pode significar execução, desempenho, preenchimento, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão, capacidade ou habilidade, uma cerimônia, um rito, um espetáculo, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou um feito acrobático.

Parece que o termo entrou na língua inglesa vindo do francês antigo (com o termo *parformance* do século XVI). A derivação viria do latim *per-formare*, significando realizar. De uma forma semelhante ao teatro e à dança, a *performance* se caracteriza pela realização de atos em situações definidas. Contudo, apesar de ser uma expressão artística, como estas, a *performance* não se caracteriza, necessariamente, por ser um espetáculo ou um *show*.

Mais ainda, a *performance* não necessita de palavras, como é o caso do teatro, nem de música, como é o caso da dança, nem de argumento, mesmo o mais simples, como o teatro, a dança e a mímica precisam. O *performer* não "atua" segundo o uso comum do termo; explicando melhor, ele não faz algo que foi construído por outro alguém sem sua ativa participação. Ele não substitui uma outra pessoa nem pretende criar algo que substitua a realidade.

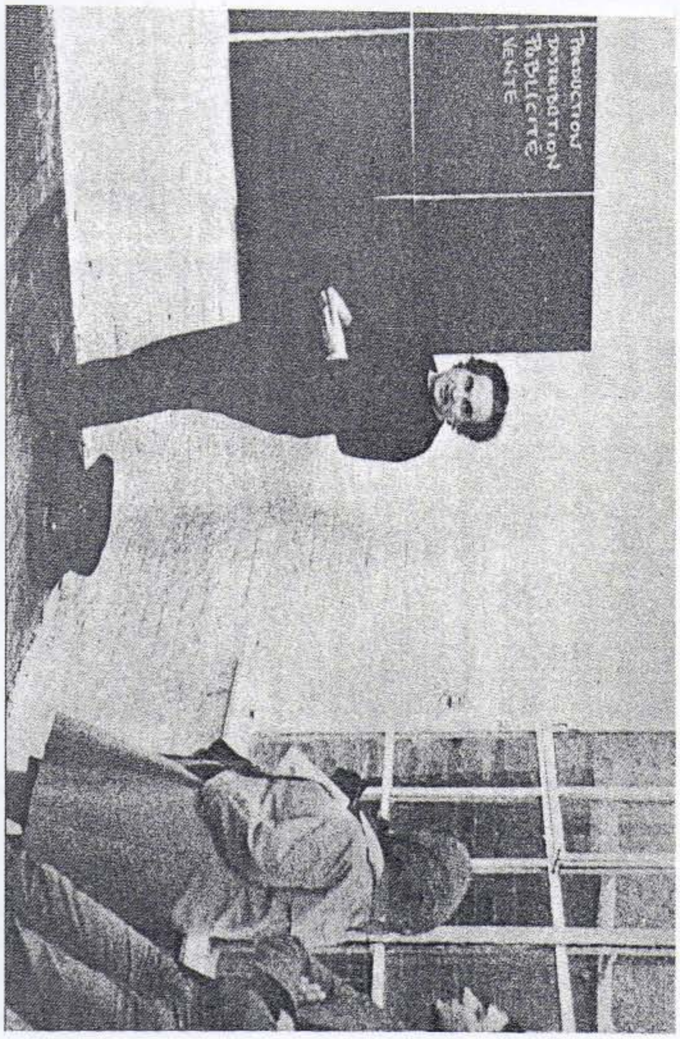
Na linguagem semiótica, que estamos adotando, o *performer* é seu próprio signo; ele não é signo de alguma outra coisa, mesmo que o possa ser num plano secundário. Não é fácil detectar a função semiótica pura na *performance*, no sentido que o artista vai representar algo para alguém, de uma forma ou de outra.

Contudo, a palavra *representação* tem uma carga semântica naturalizada ao extremo, que designa pura e simplesmente a atuação dos atores num espetáculo. A confusão provém da identificação de *apresentação* com *representação*, o segundo termo se referindo a uma dimensão sígnica, o que não acontece com o primeiro.

A nosso ver essa dicotomia entre *performances* e espetáculos (exceto os espetáculos de circo) vem de sua característica apresentativa. Contudo a *performance* não consiste meramente em *mostrar* ou *ensinar*; ela envolve mostrar ou ensinar com um significado. A carga semiótica da *performance* está enraizada nessa espécie de apresentação: ela não existe porque o objeto é um signo, mas porque ela se torna um signo *durante* o curso de seu desenvolvimento.

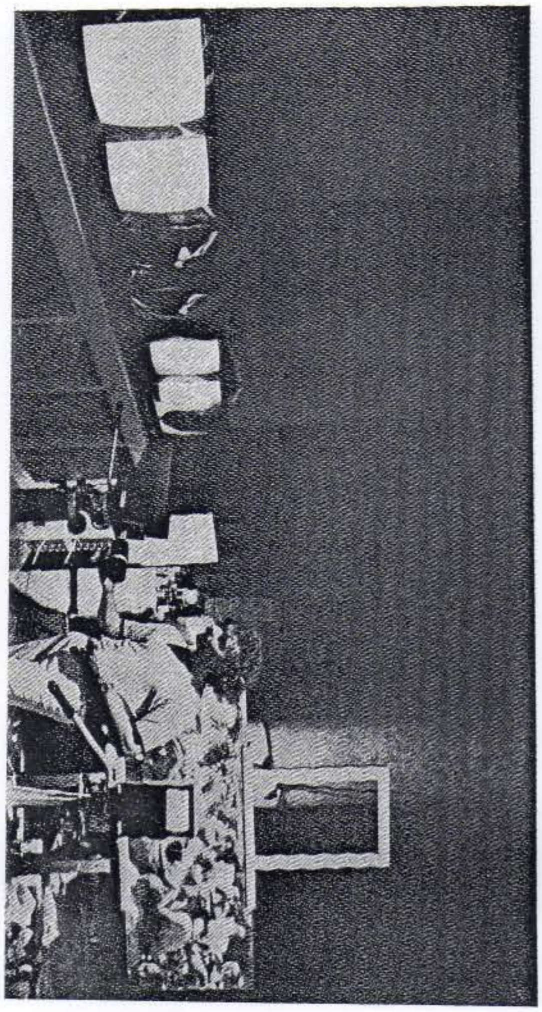
O fato primordial é que existem signos de constituição (como os ícones, os índices e os símbolos, de acordo com Peirce) e signos de derivação, como as anáforas da linguagem. A sentença "choveu lá" se refere a uma situação real, mas ambos, o emissor e o receptor da mensagem, devem estar familiarizados com as circunstâncias para que a sentença seja entendida. Numa outra forma, se dissermos: "Eu estava em Londres, choveu lá", o advérbio agora atua como uma anáfora, um signo de extensão.

Benni Efrat

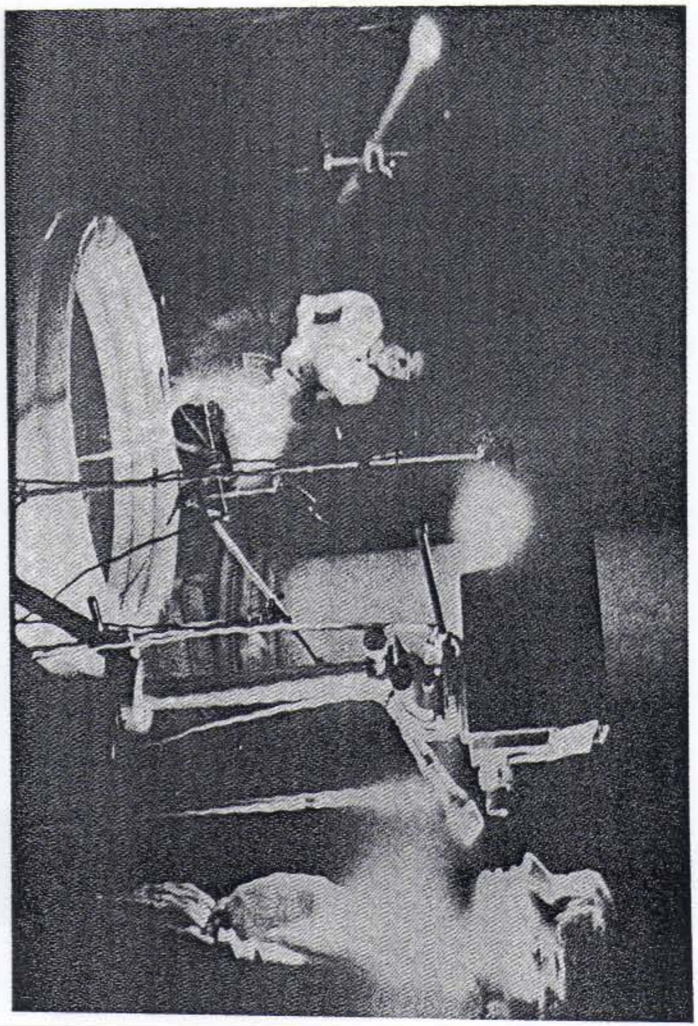

PRODUCTION
DISTRIBUTION
PUBLICITÉ
VENTE

Giuseppe Chiari

Jean Otth



Kubisch-Plessi



A *performance* se investe dessa função anafórica; uma seqüência só é entendida se relacionada com o que a precede e com o que a segue. A natureza anafórica da *performance* se origina amplamente do efeito da experiência em termos de significados e da relação estabelecida entre o emissor e o receptor, pois a *performance* indubitavelmente envolve um ato verdadeiro de comunicação, de transmissão de significados.

Em síntese, a *performance* procura transformar o corpo em um signo, em um veículo significante. Essa unidade de trabalho se apresenta numa variedade de sentidos (no sentido perceptivo do termo): visual, olfático, táctil, auditivo etc.

Como se explica então que, para converter em signos esse objeto privilegiado que é o corpo humano, se necessite tanto esforço? Na nossa cultura o corpo se tornou tão natural que nós já não reconhecemos um gesto como um ato semiótico, nós o tomamos simplesmente como um ato do dia-a-dia. Então, para re-converter o corpo em signo, torna-se necessária a montagem de um aparato de desmitificação da ordem cultural e é a arte que tem a chave mestra desta operação.

O Performer *como Agente de Transformação*

Em cada *performance*, a re-significação nasce de ações que vão dar significação umas às outras. Vai-se criar uma verdadeira intra-semiose, porque as relações vão se estabelecer entre signos pertencentes à mesma seqüência.

Contudo, se considerarmos as relações estruturais que ligam as diferentes *performances*, o processo intra-semiótico se transforma num processo intersemiótico: este é o ponto onde podemos achar o denominador comum da transformação de objetos em signos.

O *performer* atua como um observador. Na realidade, ele observa sua própria produção, ocupando o duplo papel de protagonista e receptor do enunciado (a *performance*). Isso porque para a conversão do objeto em signo exige-se que quem o utilize simultaneamente o observe, a fim de provocar no espectador, mediante a re-codificação, uma atitude similar: a expectativa. O mecanismo da *mimesis*, substituído ao nível da *performance*, é transportado, assim, para o público.

Já dissemos anteriormente que a vida social, numa intensidade maior que no caso de outras práticas significativas, é uma das principais fontes da arte da *performance*. Essa grande intensidade se dá porque a vida social se faz aparecer em todas atividades da comunidade, incluindo a atividade artística, que

é o mais alto grau do congraçamento humano. Conseqüentemente, *performances* e *performers* não podem ser considerados de forma isolada das condições sócio-contextuais. Cada um dos elementos da sociedade pode desempenhar um papel na arte da *performance*, que não tem "temas privilegiados" como o teatro ou a literatura. Esta pluralidade temática dá ao *performer* completa liberdade de escolha de formas de expressão e facilita seu desenvolvimento numa dinâmica singular. Esta dinâmica somada à conversão do objeto em signo, promove as mil e uma variantes de um fenômeno artístico ao qual qualificamos sem nenhum exagero, como uma maximização da liberdade.

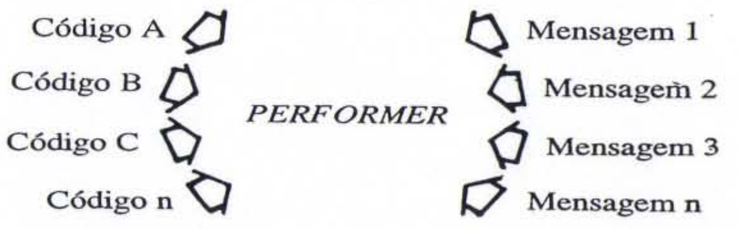
Já comentamos que a arte de *performance* elabora signos que são especiais por sua mobilidade. O estabelecimento de uma crítica e teoria da arte baseada na mobilidade do signo é algo recente. Somente hoje se explica o fato de que em qualquer sistema de signo existe uma contradição entre a *semiótica* e a semântica: a primeira pertence à ordem do congelado, do esclerosado; a segunda, ao domínio da mutabilidade.

Mutação e *performance* são, então, virtualmente sinônimos, pois a mobilidade do signo autoriza esses jogos. A diferença entre o signo semiótico e o signo semântico é a diferença entre o estático (o sistema) e o dinâmico (o processo). Portanto, os signos serão criados durante a atividade do *performer*, desde que sejam dinâmicos e semânticos.

Contudo, os signos da *performance* são, além de móveis, diferentes. A mobilidade pode aludir a um sistema idêntico a ele próprio, com a salvaguarda que as combinações variem, sem haver variação do sistema combinatório. Nas *performances*, o esquema combinatório também varia, e este é o ponto decisivo. Não há uma bateria de significações de onde saiam todos os discursos.

Abordando a arte da performance a partir dos eixos lingüísticos paradigmático e sintagmático (para adotar os axiomas saussurianos da linguagem), devemos ter em conta que o discurso do corpo se forma, como qualquer outro ato comunicacional, a partir de sucessivas seleções do paradigma, seleções que produzem o sintagma. Contudo, enquanto nos demais processos de comunicação a seleção se realiza de acordo com um número finito, fechado, nas *performances* não existe tal fechamento: o paradigma é aberto. Ao atuar o *performer* cria; e, nesse sentido, enriquece o paradigma através de sua ação sintagmática.

Em outras palavras, a mensagem enriquece o código. Mais ainda, o *performer* trabalha não com um único código, mas com vários códigos ao mesmo tempo; estes códigos (que também são governados, obviamente, pela mobilidade e pela mudança permanente) determinarão na sua interação, as possibilidades combinatórias, que adquirem uma forma parabólica, como pode ser visto no diagrama abaixo:



Assim, o *performer* é um operador de transformações entre inumeráveis códigos móveis e um conjunto de mensagens compostas por signos móveis baseados nestes paradigmas. A atividade de artista de *performance* resulta, conseqüentemente, numa verdadeira catálise de elementos, numa transformação de códigos lábeis em mensagens lábeis.

Esta labilidade não deve ser confundida com a eficácia comunicacional da mensagem, pois neste contexto ela vai designar a possibilidade de alteração, de transformação e de recuperação incessante de elementos de valor e de produção de elementos novos. É nesse processo que o poder da arte da *performance* está radicalmente centrado. Conseqüentemente, a labilidade é a condição de força e de integração da experiência, já que ela se refere ao processo de codificação e não a uma simples relação derivada da debilidade da mensagem.

Códigos fortemente estruturados normalmente dificultam a flexibilidade das mensagens. Isso pode ser visto no caso de semáforos de trânsito, que transmitem não mais do que três ou quatro mensagens. A eficácia do *performer* se fundamenta no uso que se faz dos códigos abertos que dão a ele liberdade de expressão gestual ou comportamental.

Contudo, considerar o *performer* como um mero agente, como objeto de estruturas consolidadas nele, representa uma hipersimplificação de seu papel. Devemos enfatizar o seu papel ativo e consciente. Rigorosamente, vai-se estabelecer uma dialética completa entre a ação dos códigos e sua própria intervenção corporal ou gestual: a dialética da criatividade.

Não obstante, o *performer* trabalha sob muitas contradições sociais: ele atua numa espécie de microclima que é inconsistente com as convenções e com nossos rituais cotidianos. Portanto, do ponto de vista semiótico, a *performance* vincula uma purificação em vários sentidos:

- *Ritual*: purificação e sacralização de uma prática.
- *Histórico*: purificação através de um pacto com a divindade (amputações, incisões, ferimentos); paródia das cerimônias das sociedades ancestrais e primitivas.
- *Semiológico*: purificação do signo com base na mutabilidade dos códigos e mobilidade dos significados.
- *Artístico*: purificação da arte através do corpo com base numa re-codificação de atitudes, comportamentos e gestos.

Essas formas de purificação ou meios de liberação de signos vão dar uma expressão concreta durante o transcurso da *performance*. O signo liberado alimenta o trabalho do *performer*, que o incorpora (literalmente falando) e o lança para o espaço comunicacional. O eco que ele vai obter está na proporção inversa ao grau de repressão existente na platéia.

Porém, não devemos esquecer que embora o *performer* seja ativo e um manipulador de códigos, ele também está submetido às regras e às normas da sociedade. Conseqüentemente, esse processo de engajamento na arte da *performance* se dá tanto com vistas a um trabalho de criação e de envolvimento com signos abertos, quanto para criar para si próprio um espaço de autoliberação.

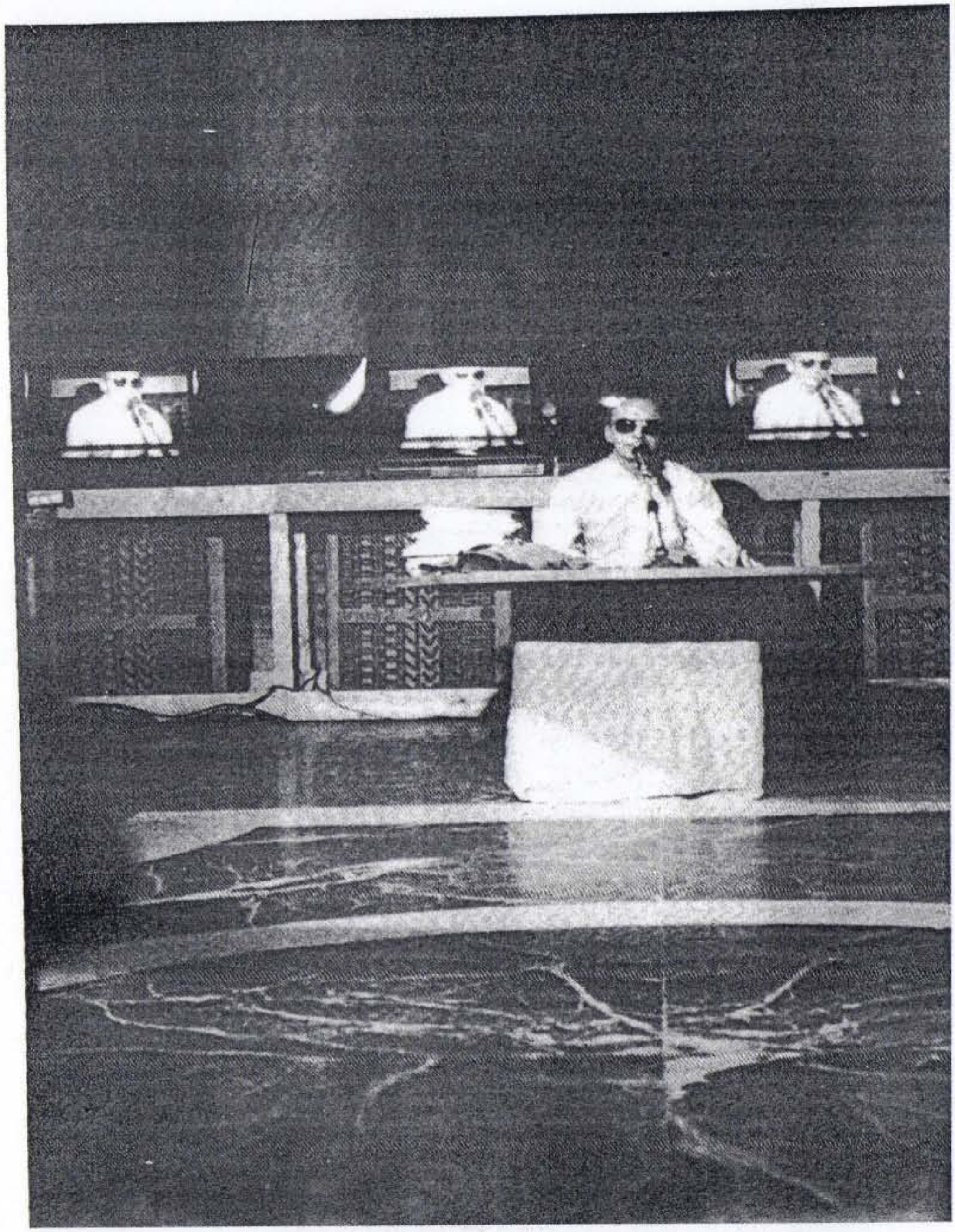
Às vezes, se esquece que o trabalho do artista envolve sacrifício; e este sacrifício, o de negligenciar seus próprios condicionamentos, é realizado em cada seqüência da *performance*. O espectador interessado, por seu lado, tem que sacrificar seus laços com o apresentado, para não permanecer cego e surdo. Cegueira e surdez que são resultado de anos de rituais sem um *objetivo*, apesar de envolver uma gama infinita de *objetos*.

O "Grau Zero"

A ausência de um objetivo prático nas *performances* tem sido confundida com falta de um objeto. E não é esse o caso; a concepção da *performance* sem um objeto vai pressupor sua descontextualização.

Gerald Minkoff

Vicenzo Agnetti



A relação entre objeto e contexto provém de fatores culturais e históricos. Naturalmente a palavra objeto não é sinônimo de "tema", já que a *performance* não precisa necessariamente seguir um tema ou algum conteúdo que possa ser imediatamente reconhecido pelo público na sua extensão.

Seria absurdo pretender encontrar qualquer conteúdo semântico idêntico a si mesmo na multiformidade e no aparente caos perceptual de uma *performance*, onde os elementos mais dissimulantes e contrastantes são combinados de uma forma harmoniosa, que vai depender do arranjo sígnico, da composição dos significantes.

O que se busca, então, é somente um suporte semântico, que vai servir como que um eixo fundamental para a experiência, e não como um laço de continuidade como é feito pelo argumento no caso de teatro ou num balé. A verdadeira revolução artística pôs fim aos preconceitos em favor do realismo e dos trabalhos temáticos, abrindo espaço para expressões informais e conceituais.

A afirmação da arte da *performance* se dará na mesma medida em que se afirmam todos os movimentos da arte experimental ou da arte de sistemas. Contudo, todas essas formas de arte devem se integrar a essa estrutura de conjunto que se sintetiza na arte da *performance*, onde o corpo, verdadeiro rei da cena, é um corpo que é modelado e ritualizado, ainda que de forma integrada, não fragmentada.

Deste modo, o corpo humano aparece como uma metáfora para o conjunto de todas as manifestações de arte contemporânea, num processo incessante que tende a uma consolidação de uma arte completa. Tão completa quanto as possibilidades do corpo, apesar das experiências de amputação. Porque a amputação sempre envolve a ablação de um órgão ou de uma parte, e ela reafirma a solidariedade do todo, num trajeto significativo no qual a ausência evoca a presença.

Os semiólogos se referem a esse processo onde a ausência de alguma coisa se torna significativa como o "grau zero". Podemos então falar do "grau zero da *performance*", no caso de *performances* envolvendo ablações, incisões ou a ausência de elementos reais. Contudo, a ausência, na *performance*, sempre se carrega de sentido.

Um homem sozinho, sem palco ou adereços (objetos auxiliares, cenários) pode criar um envolvimento através de cada aspecto de sua personalidade, num ruidoso silêncio. No contexto da arte da *performance*, a nudez é mais que a simples ausência de roupa; e a sensualidade e o erotismo evocam uma infinita variedade de significações que se referem a uma variedade de objetos.

Vemos então que a *performance* cria seu próprio corpo gravitacional: um corpo composto de sentidos, de formas, não de conteúdos. O problema da relação entre texto e contexto, na arte da *performance*, está então limitado a algumas considerações específicas de natureza taxonômica.

A essência da *performance* repousa na invariabilidade de suas estruturas muito mais que na temática. Esta invariabilidade é mantida através de uma nova retórica, que deve ser decifrada antes de ser interpretada. Isto, conseqüentemente, requer uma hermenêutica específica: a hermenêutica do corpo-em-ação, que permite compreender o inesperado, o que é essencial na arte de *performance*.

Deve-se ter em mente que o elemento inesperado na *performance* é inesperado não só para o espectador, um dos vértices da relação comunicacional, mas também e primeiramente ao artista de *performance*, cujo trabalho sempre tem um aspecto de inesperado. Já mencionamos antes que não há *performance* do tipo cópia carbono, nem repetição neste tipo de arte; há somente mudanças controladas e estruturas invariantes, porém com as mais diversas formas e conotações. O *performer* é, conseqüentemente, ao mesmo tempo ator e agente de sua *performance*.

Devemos notar que, ao falarmos de estruturas controladas, introduzimos a noção de elemento reflexivo da qual o artista não pode se desligar, sob risco de penetrar num intuitivismo ou numa iluminação mitológica.

Se, como concebia Leonardo, a arte é uma criação da mente, a arte da *performance* incita, mais de que qualquer outro gênero, a uma atitude crítica decisiva a respeito do que se fez e do que se faz e um constante exercício de ação, já que o corpo se trai incessantemente com os mecanismos da rotina.

O corpo é uma unidade auto-suficiente e na arte da *performance* essa unidade auto-suficiente é empregada como um instrumento de comunicação. O elemento erótico, presente em toda forma de expressão corporal, torna indispensável esta plena e nítida consciência de si próprio, para governar a nave e evitar que seja ela que nos governe.

A metáfora não é arbitrária. Como o timoneiro de um navio, o *performer* procura manter seu curso, que é o de manter a concepção totalizadora da experiência, pressuposto que não descarta a absorção do insólito, do imprevisto e do inesperado. A dimensão mágica da arte não provém do mero acaso ou da ignorância; vem da reflexão que, antes de impedir a magia, permite chegar até ela.

A consciência do *performer* transcende a organização de uma *performance*, colocando de forma clara as condições em que o trabalho foi produzido. Toda *performance* se apóia numa certa auto-ironia, numa certa autocrítica: o que se aplica à própria sujeição aos programas institucionalizados. Deste modo o *performer* cria sobre a arena da *performance* uma clara consciência de seus atos imprevistos e de seus fracassos. Porque o discurso do *performer* está cheio de buracos e fissuras. Como o caminho a que alude o célebre poema de Antonio Machado, a *performance* se elabora ao desenvolver-se.

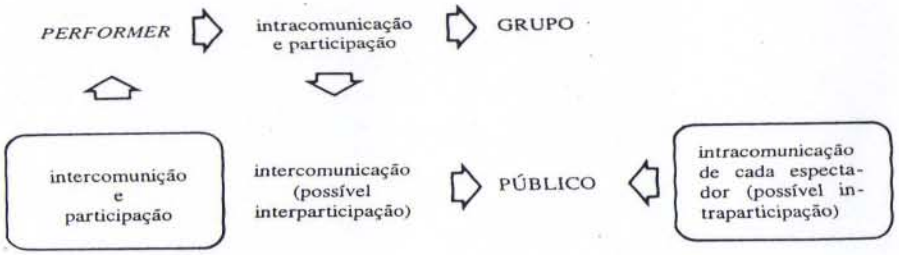
O elemento reflexivo na arte da *performance* deve ser considerado também sob outro aspecto: se o público se identifica psicologicamente com a ação, a consciência do *performer* vai ser transmitida através de uma total empatia, provocando uma visão precisa do ato artístico que se presencia. Por tudo isto, a arte da *performance* é um fenômeno global de participação em dois níveis:

a) do *performer* consigo mesmo, no caso de uma *performance* solo, ou em relação aos membros do grupo no caso de uma *performance* grupal;
b) da *performance* com seus espectadores.

Até agora falamos em termos de comunicação; contudo, o termo participação é talvez mais apropriado. É possível haver comunicação sem participação efetiva, já que o corpo humano é um instrumento semiótico. A participação só se manifesta quando se instaura um elemento efetivo no sentido de uma aproximação psicológica tanto consciente quanto inconsciente. Dessa forma, participação implica comunicação, mas o inverso não é necessariamente verdadeiro.

Já expressamos antes a idéia de que o *performer* é o mesmo tempo criador e espectador de sua obra. Se a *performance* é uma experiência grupal, a mera ação em comum estabelece desde o começo uma interparticipação que se robustece à medida que os *performers* criam (ou, em outras palavras, à medida que aumenta sua interparticipação).

Enquanto o artista de *performance* pode estar razoavelmente seguro de se comunicar com seu público, ele não pode estar tão certo de obter participação do mesmo, já que as *performances* confrontam audiências com experiências não usuais, para as quais estas nem sempre estão preparadas. Para a platéia, a comunicação e a participação vão ocorrer tanto num nível individual quanto num todo da audiência. Podemos esquematicamente representar essa relação como se segue:


PERFORMER
intracomunicação e participação
GRUPO
intercomunição e participação
intercomunicação (possível interparticipação)
PÚBLICO
intracomunicação de cada espectador (possível intraparticipação)

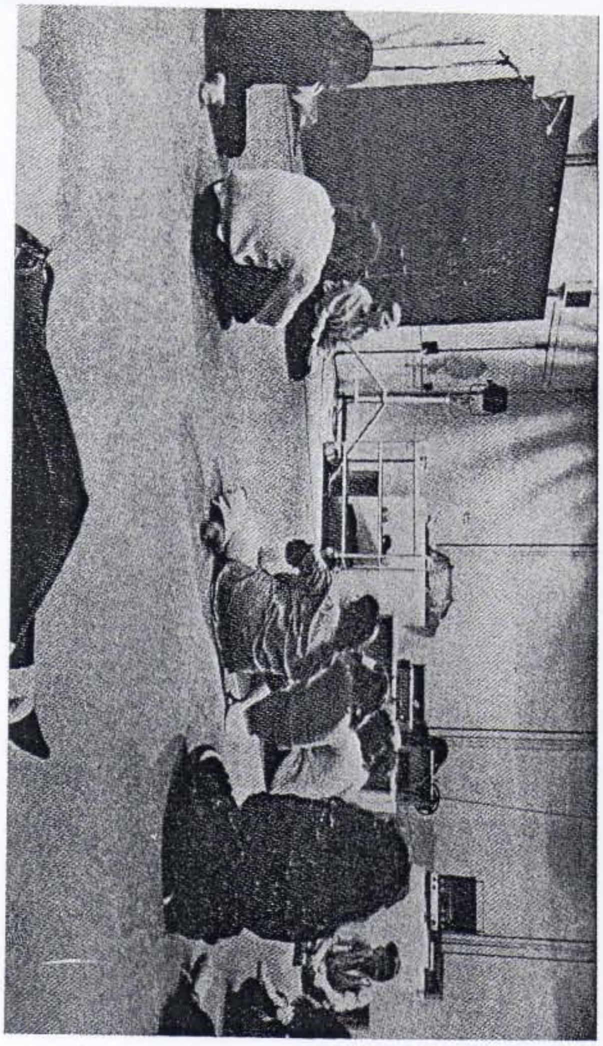
O complexo fenômeno da interconexão e da intraconexão pode ser analisado sobre outro ponto de vista: pela seqüencialidade das ações, quando a *performance* não é estática.

A ligação sintagmática das partes da obra se desenvolve num espaço fechado ou ao ar livre, num contínuo de cenas que promovem uma quantidade cada vez maior de proximidade e compreensão. Isso não significa que, necessariamente, ao fim da experiência os *performers* estejam mais próximos fisicamente: eles o estarão psiquicamente.

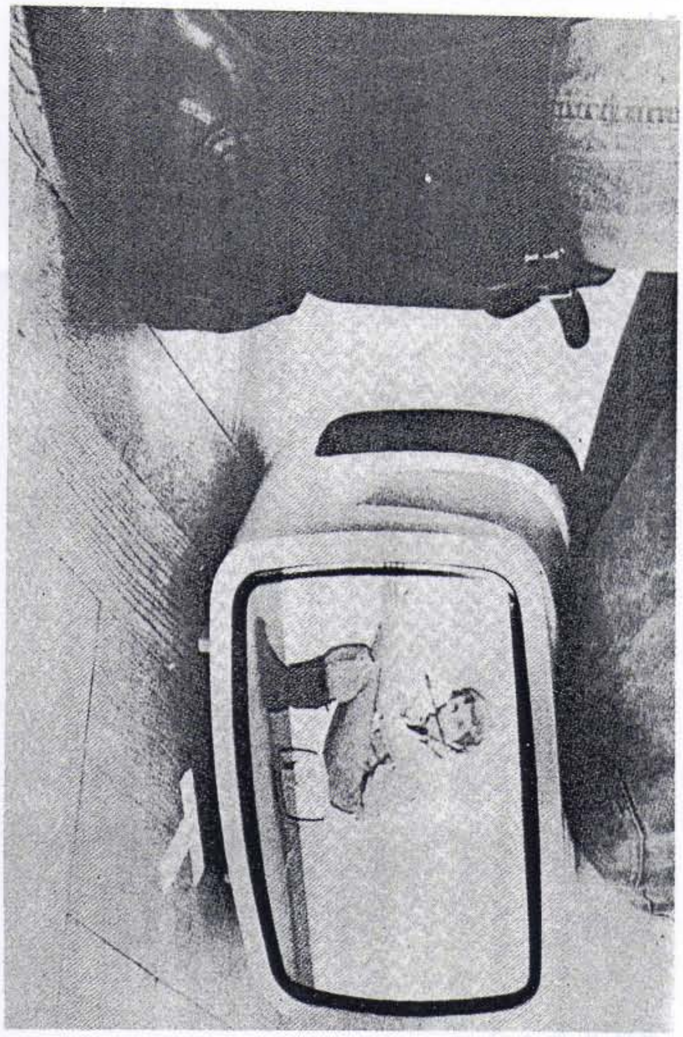
Essa proximidade emocional induz a um grande senso de proximidade do público que se identifica com a experiência. Nós sabemos que a participação do espectador depende dos interesses pessoais, da sua familiaridade com o gênero e muitos outros fatores. Uma participação completa só é encontrada em comunidades primitivas ou certas seitas.

Contudo, não é sensato pretender que a audiência se transforme naquilo que nós queiramos. As circunstâncias cambiantes de nossa sociedade, formada a partir dos mais diversos grupos culturais, vão resultar em espectadores entusiasmados com a *performance*, ao mesmo tempo que outros sejam indiferentes ou hostis a ela.

Mais ainda, comunicação e participação se relacionam com um momento concreto da experiência de *performance*. As contínuas modificações que sofrem estas *performances* esti-

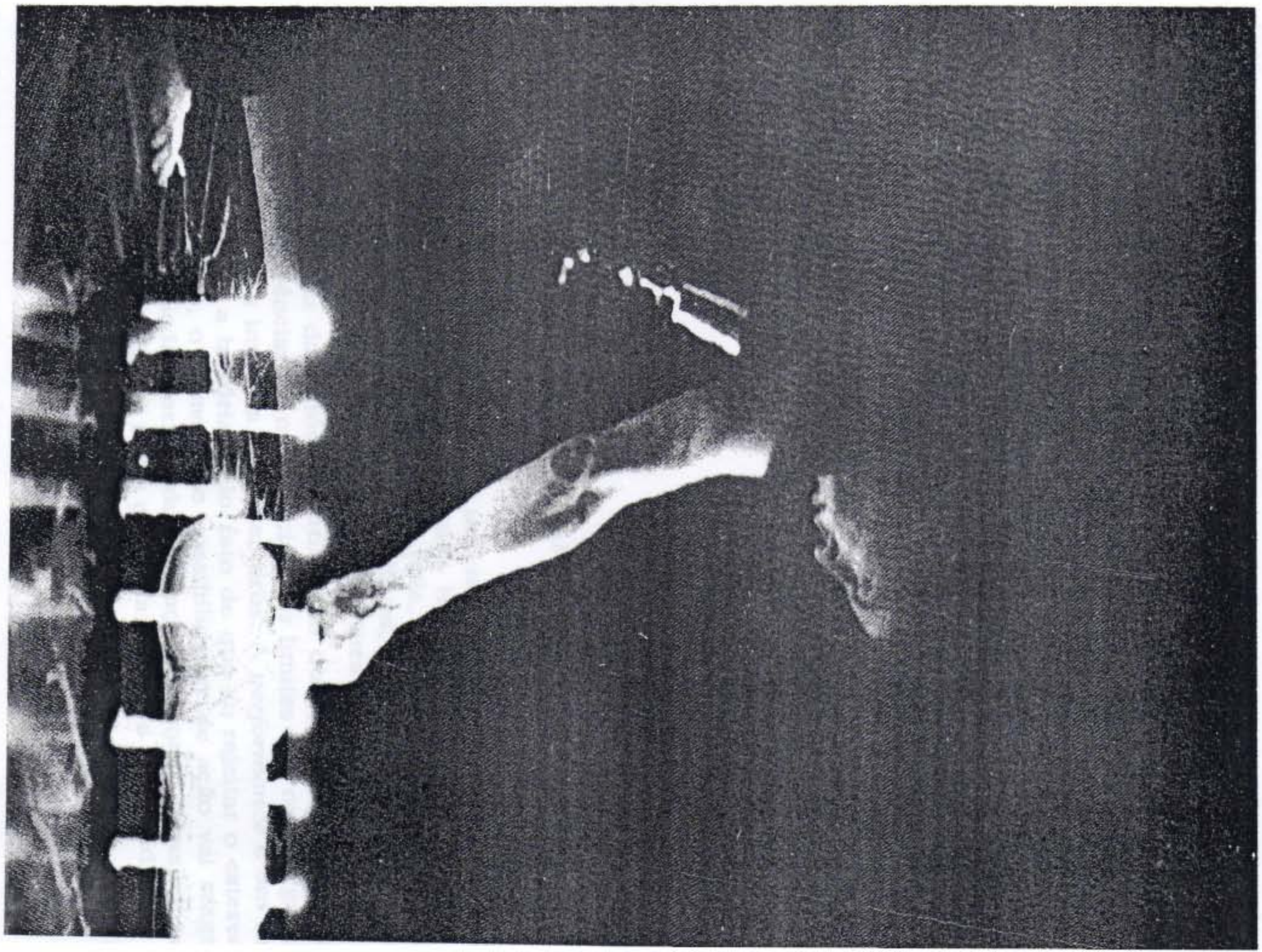


a Pane



Jochen Gerz

Michel Journiac



mulam de diferentes maneiras os receptores, que irão captar aspectos que em outras ocasiões não puderam apreciar, como ocorre quando se vê pela segunda ou terceira vez um filme, quando descobrimos detalhes que haviam passado despercebidos.

A percepção seletiva do que a audiência outorga a uma *performance* deve ser guiada pelo curso geral da ação corporal, destacando-se alguns aspectos e relegando-se outros; fazendo-se enfim uma espécie de *abstração controlada* com o objetivo de privilegiar o que é pertinente. Boa parte do trabalho de um *performer* reside na sua capacidade de orientar a percepção do espectador até que ela coincida com a sua.

6. A LIBERAÇÃO DAS LINGUAGENS

O uso do corpo como um meio de expressão artística alude a outros tipos de reflexões histórico-culturais. O uso da tatuagem, como ilustração da pele, nos traz à memória as origens de civilizações mais primitivas, bem como o travestismo nos leva às fronteiras de uma cultura paternalista.

Através da história, a utilização do corpo tem-se adequado às exigências do meio social, aos limites que cada organização humana impõe a seus membros. A *performance* é um meio de resgatar a história, pelo fato de que ao rejeitar o estereótipo corporal, o número de possibilidades de ação vai resgatar as mais variadas formas de utilização do corpo, possibilidades estas alimentadas ou não a partir da cultura e da sociedade.

As relações que o homem mantém com o seu próprio corpo são estáveis em cada período histórico. Nas *performances*, esta estabilidade que proporciona identidade e segurança vai ser quebrada, convertendo-se num elemento pertubador: nem todos os gestos e movimentos são identificáveis, nem toda transformação é imediatamente suscetível a uma leitura.

A documentação dinâmica, do tipo icônico, que dispomos a partir de uma época relativamente recente – desde a aparição do cinema e do vídeo –, demonstra que os comportamentos mudam com as mudanças dos códigos sociais, e que os gestos, posturas e movimentos vão apresentar paradigmas distintos em cada época.

Uma sensação de alienação está diretamente ligada à contemplação deste resgate de programas corporais e comportamentais. Porém, em sentido inverso, vai acontecer o mesmo: uma infinidade de ações ainda não previstas nem conhecidas pode compor o repertório de uma *performance*.

Os esquemas de ação, executados na *performance*, estão vinculados a representações psicológicas subjacentes a eles: deste modo, o espectador se encontra diante de verdadeiros complexos de conduta, representações e relacionamentos.

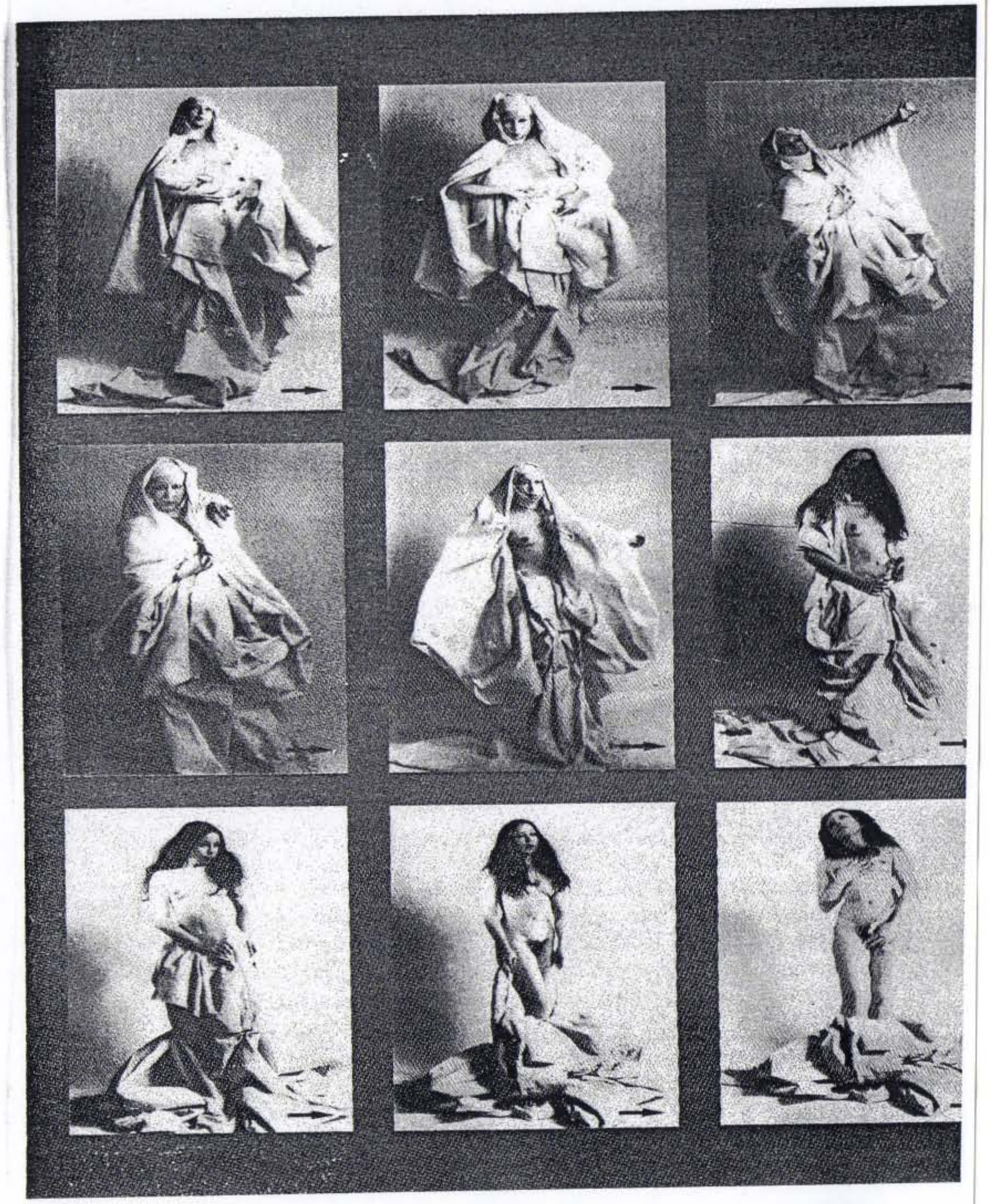
A mudança de valoração resultante de uma alteração corporal transcende o espectro de sua representação isolada: se um sistema "careta" de comportamento é transgredido através de um gesto, as representações estereotipadas ligadas ao mundo das convenções socialmente aprovadas vão estar sendo simultaneamente transgredidas.

Contudo, esta questão pode ser mais aprofundada: a transgressão das atitudes convencionais coloca em crise os aparatos culturais, que, como propõe rituais de condutas, são desmascarados, nesse momento, de sua função reguladora.

As *performances* vão ter tanto um valor de denúncia quanto de um demonstrativo dramático de gestos, adquirindo o estatuto privilegiado de enfrentar-se com o óbvio, o simples e o mais natural.

Até hoje, na história da arte, o corpo tomou parte do espetáculo: hoje ele é o espetáculo em si, porém um espetáculo no qual a dialética entre os padrões da conduta humana e as estruturas nas quais se apóia entram em crise.

As *performances* detonam simbolicamente novas alternativas, pois abrem novos panoramas para a concepção do corpo



Orlan

como matéria significante, logrando significados mútiplos que se interligam em contextos artificiais. A naturalidade se esfuma, num duplo sentido, no *contexto* (a cenografia) e no *texto* (o corpo).

A leitura do discurso exige, assim, uma nova postura do receptor, menos preconceituosa e ao mesmo tempo atenta, no que vem a ser uma inversão no processo de recepção passiva de imagens ou seqüências de programas gestuais conhecidos. Isso exige a atividade do artista e do espectador na produção de signos que estão instalados na dimensão peculiar e própria do corpo, mas também, correlativamente, na consciência desejante do homem.

A volta às origens sígnicas da utilização do corpo está ligada à evolução da arte e à perspectiva que encerram essas experiências, procurando novas variantes simbólicas e conscientizando de que o corpo é um produto semiótico e seu discurso *natural*, e, como efeito dessa infra-estrutura simbólica, deve-se chegar a uma forma de discurso suscetível de decodificação e de interpretação.

Desde a exaltação do corpo pelos gimnosofistas, até sua degradação por parte dos cínicos, a filosofia tem feito do corpo um dos objetos de suas especulações. Se para Parmênides o *homem é a medida de todas as coisas*, para os artistas o homem é o ponto de convergência das manifestações mais diversas e sua atividade o núcleo da *body art*.

As diversas linguagens do corpo humano, na sua notável multiplicidade, são a base de um discurso que, apesar dessa multivalência, é único: é impossível isolar gestalticamente um gesto de suas atitudes e movimentos correspondentes.

A *performance* se apropria desta fecundidade derivada da polivalência semântica dos discursos gestuais e as ordens em representações unitárias e coerentes. Essa coerência artística, na *performance*, não é equivalente à sistematicidade natural do desenvolvimento corporal fora do contexto estritamente artístico, como os movimentos e atitudes circunstanciais do dia-a-dia.

Porém, apesar da variedade potencial das formas e dos programas gestuais, o repertório real de possibilidades de ação corporal é, em cada momento, limitado. Isto se deve ao fato de que a cultura imprime sua marca à motricidade humana, e os gestos e atitudes se relacionam, em cada época, com outras práticas da atividade humana que se enquadram em outras faixas de referência.

As *performances* permitem, graças a um trabalho de liberação dos estereótipos, aumentar as possibilidades de ação num percurso desalienante e progressivamente abrangente.

Frente ao panorama das ações reflexas e condicionadas pela ação da cultura, a arte desmonta os mecanismos ritualizados, ao mesmo tempo que os aproveita, enriquecendo-os. Existe, portanto, uma oposição dialética entre o dado – o corpo, tal como o conhecemos em sua dinâmica – e o tratado – o corpo segundo a utilização do artista.

Nós estamos falando em termos de um tratamento que seja consistente com a liberdade de expressão e que não envolva nenhum suporte predeterminado ou formas de organização.

As *performances* são ações que não envolvem a produção de objetos físicos. Na realidade existe um objeto, porém de outra natureza, de uma qualidade especificamente semiótica e instantânea, como mencionamos anteriormente.

O sintagma composto por uma série de programas gestuais interligados compõe uma forma de contigüidade que tem valor em si mesma. Isso gera controvérsias em expectativas fortemente arraigadas que vêem na motricidade um meio para a obtenção de certos objetivos e não um fim em si mesma.

Nesse sentido, as *performances* transformam meios em fins e outorgam papéis independentes a ações espontâneas e programas que não envolvem objetos físicos, sem serem ao mesmo tempo vazios de sentido. A plenitude do sentido se liga, deste modo, à ausência de produtos permanentes.

Este enunciado, que soa paradoxal, é a própria essência da arte da *performance*, que amplia o espectro do sentido na medida em que despoja a ação de seus objetivos convencionais. Convertendo meios em fins, as *performances* representam uma afirmação da criatividade humana que é ao mesmo tempo surpreendente e fugaz.

A atenção voltada para o próprio corpo e sua dinamicidade é, de um ponto de vista artístico, um correlato do que sucede com a história do pensamento humano. Kant, ao analisar os instrumentos de autoconhecimento, descobre as categorias que o homem aplica aos fenômenos do mundo, deixando entre parênteses a investigação metafísica e fundando a gnoseologia, que representa um verdadeiro retorno ao próprio pensamento e suas possibilidades de externação.

As epistemologias regionais das ciências atuais também são efeitos desta auto-reflexão, isto se dando desde o olhar introspectivo do corpo como suporte e do corpo como objeto, passando pela sua função de operador instrumental à exaltação artística do movimento. Nesse ponto, existe a ruptura inevitável ligada à transgressão do convencional e à manifestação plena de um corpo reconstituído e totalizado através da ação artística. Esta totalização está relacionada com a preponderância de uma visão centrípeta, oposta à visão centrífuga tradicional.

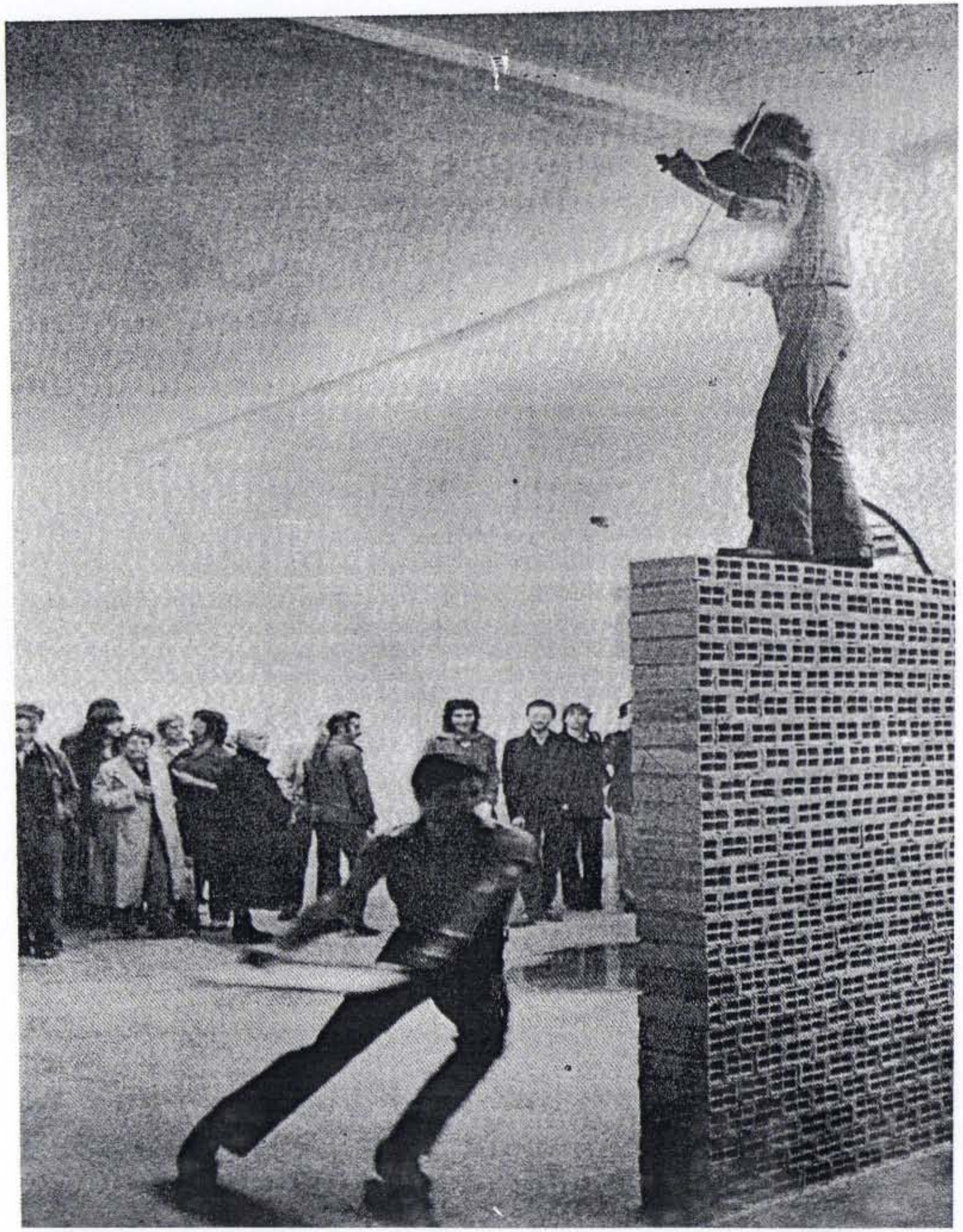
Porém, ao tomar o corpo como objeto artístico, longe de propor um corpocentrismo, a *performance* busca despertar a atenção da audiência que está condicionada pelas artes tradicionais. A figura humana e os movimentos foram objetivados pela escultura e pela pintura, porém o salto aqui vai se dar a partir de uma objetivação realista alienante até uma outra verdade, que é a oferecida pelo próprio *performer* e através de sua gesticulação.

Conforme já assinalamos, as *performances* tentam resolver a contradição entre o homem e sua imagem especular, pondo a descoberto a distância real que existe entre as convenções sociais e os programas instituídos e o corpo tomado como elemento do processo artístico.

A expressão "movimentação artística" é usada metaforicamente: neste caso, a metáfora se converte numa pura literalidade, pois o movimento é o sustento e a base deste jogo de experiências que constitui a arte corporal. O discurso opaco de inúmeras expressões se desvanece em torno do corpo, matriz de todas as manifestações possíveis do homem.

Constantemente, na investigação da criatividade de cada época, a racionalização da crítica tende a se mobilizar frente às suas expressões mais difundidas. No caso, relativamente recente e pouco disseminado da *performance*, o discurso que a transporta se encontra diante de dificuldades reais: como conceituar o corpo como objeto artístico? – prática que obriga a se analisar o corpo sob um ponto de vista biofisiológico, psicológico e mesmo sociológico, distinguindo o que vem a ser essa manifestação puramente artística, análise que requer perspectivas renovadas e percepções bastante distintas.

Portanto, deve-se voltar ou ir ao encontro do corpo? Reiteramos que em períodos pré-artísticos da história, o comportamento humano, movido pela necessidade, fez do corpo um meio e um objeto por excelência: uma manifestação artís-



Pierpaolo Calzolari

tica, como a *body art* reivindica e, mais ainda, confere pleno valor ao corpo humano e à sua capacidade de produção de signos.

Os Atos da Fala

O aspecto mais importante deste processo de prospecção a respeito do corpo talvez seja, sob o ponto de vista artístico, a revalorização do construtor mais do que do objeto construído.

Vulcano, o construtor de lanças que se convertiam em raios e relâmpagos, era representado por imagens que o mostravam dentro de sua forjaria. Outra figura mítica, Eolo, que desatava suas fúrias e tormentos sobre os homens, aparecia representado com suas bochechas infladas e soprando; assim, para os antigos, a imagem da ação dos deuses importava mais que os efeitos que eles produziam.

A reprodução de rituais mágicos ou religiosos nas *performances* integra o ator e sua produção tanto no caso de representações cinéticas como nas tatuagens ou em experiências de amputação.

O erotismo, fonte de inumeráveis *performances* sexuais, é também uma das matérias-primas desse tipo de fenômeno artístico. O erótico, ligado ao *desejo* e aos *fatores biológicos*, está fortemente inserido na cultura. Ao se mostrar um ato erótico coletivo há uma integração destes dois elementos, sugerindo-se uma leitura que vai além do sensual.

As *performances* nos conduzem a um campo de investigação que, no domínio da lingüística, foi aprofundado pelos integrantes do grupo de Oxford, também chamados filósofos analíticos, que desenvolveram a teoria dos *atos da fala*.

Esse modelo, elaborado por J. L. Austin, pode ser aplicado com proveito à arte da *performance*. Austin investigou quais eram as diversas ações envolvidas na emissão e recepção de um discurso, distinguindo três tipos de atos lingüísticos: os *locutórios*, os *ilocutórios*, e os *perlocutórios*.

Os atos locutórios são os que determinam uma atividade corporal com o objetivo de produzir um enunciado; por exemplo, a capacidade de emitir sons e articulá-los vocalmente, e os correlatos fisiológicos deste processo. Austin levou em conta as representações interligadas a estes atos *locutórios* na mente dos emissores.

A mensagem, propriamente dita, e a sua relação com o receptor receberam o nome de *ato ilocutório*, e Austin os definiu pela sua capacidade para provocar uma alteração nas relações sociais entre os protagonistas, pelo simples fato de serem emitidos como mensagem. O *ato de falar* – para este tipo de ação – deve ser simultâneo com a alteração das relações entre emissor e receptor.

Os atos *perlocutórios*, ao contrário, se referem aos efeitos posteriores que os discursos sociais produzem sobre seus destinatários.

Se observarmos o fenômeno dos atos da fala, veremos que em toda enunciação lingüística se dão, simultaneamente, os três registros mencionados, embora com uma ênfase distinta em cada caso. Transladando este modelo para as *performances*, observaremos que a atuação ou a simples presença do corpo são *atos locutórios* na medida em que produzem uma dinâmica corporal.

Qualquer movimento, gesto, ato, atitude, posicionamento etc., vai significar uma transformação de ordem locutória, uma ação equivalente à de falar, porém em outro registro semiótico: o não verbal. Isto não exclui as *performances* em que se aplica diretamente o modelo de Austin, elaborado para a compreensão do verbal.

Com respeito ao *valor ilocutório* da *performance*, são necessárias algumas observações. Em primeiro lugar, há que se recordar que as mensagens corporais correspondem a um domínio mais abrangente da comunicação denominado analógico. Mas este é um qualificativo pouco adequado, pois as analogias são sempre relativas às determinações culturais: o que em uma sociedade significa indicação, com o dedo, em outra pode significar um xingamento.

Mesmo no campo da linguagem propriamente dito, as onomatopéias são sempre convencionais: não se parecem com o que designam. O que se institui é uma relação entre determinados sons e certos referentes. Se um cachorro fizer "uau" não cabe a menor dúvida que correríamos aterrorizados, da mesma maneira que se um relógio produzisse os sons "tic-tac".

Os gestos e as atitudes, em conseqüência, são sempre convencionais da mesma forma que as onomatopéias. A partir de ações codificadas, de programas gestuais sempre institucionalizados, as *performances* vão constituir sintagmas extensos da manifestação semiótica e em todos os casos seus signos vão ser convencionais e não naturais.

O valor dos enunciados ilocutórios no discurso lingüístico (ordens, perguntas, verbos performativos, pressupostos etc.) pode ser comparado com o das *performances*, porque a mensagem corporal contém os elementos conotativos inerentes à linguagem e, ademais, é capaz de alterar as relações sociais somente pelo fato de ser produzida.

A situação de expectativa frente a uma *performance* supõe já um vínculo fortemente consolidado entre emissor e receptor, vínculo que modifica as relações entre os próprios artistas, entre os artistas e o público e entre os espectadores ou receptores.

O processo comunicacional a nível corporal inclui pressupostos – os códigos culturais compartilhados – e seu valor ilocutório se estende além da zona de consciência do receptor: afeta núcleos profundos, sobretudo no caso de experiências traumáticas como as amputações ou a presença de corpos marcados, tatuados, feridos.

O valor emotivo de uma cena dificilmente se separa do valor ilocutório: a cena vai mobilizar, por sua mera manifestação, significados ligados aos conteúdos inconscientes do espectador, alterando a forma normal ou convencional de apreensão deste tipo de expressão.

Com respeito ao *valor perlocutório*, segundo Austin, diremos somente que é impossível existir uma mensagem que não o contenha: todo discurso, e entre eles a *performance*, produz efeitos em seu receptor. A influência da *performance* sobre o receptor dependerá de variáveis distintas, como sua pertinência a grupos ou subgrupos sociais estáveis, seu nível cultural e, por fim, o lugar relativo que este ocupe no seu meio sócio-cultural.

O corpo é matéria dotada de uma forma que o faz significante, porém, normalmente estamos muito distantes, na vida cotidiana, de tomar plena consciência do poder significativo deste verdadeiro crisol significante.

As diversas formas e aspectos dos corpos nos resultam familiares e nossa tendência é contrair com os demais corpos uma relação de contigüidade. Esta relação é de difícil objetivação, sendo análoga ao processo que sucede com a língua materna, cujo contato supomos natural, quando sabemos que ele é constituído por signos.

As expressões e os movimentos, as marcas corporais e as atitudes, se manifestam como verdadeiros signos na *performance*, que, sob essa perspectiva, vai ter um valor desalienante, provocando a mediação entre a representação e o receptor (a objetivação de uma ação ou uma conduta).

Em poucas oportunidades, sobretudo no meio artístico ocidental, o corpo adquire esta função desalienante: levando em conta que as técnicas corporais de preparação para a encenação foram dominadas, durante décadas, pela tradição do teatro de Stanislavski e que, dentro dessa tradição, tratou-se sempre de se imitar o natural recorrendo-se a um tipo de codificação alienante que não permite o distanciamento do espectador com respeito ao representado.

As *performances* reivindicam para o corpo sua qualidade de instrumento semiótico historicamente distante (já nos referimentos anteriormente à analogia entre as *performances* e as ações ainda não artísticas do homem primitivo), e se opõe à manifestação do natural, deixando claro o fato de sua constituição sígnica, como o kabuki ou o nô japoneses. Nas *performances*, as linguagens corporais são tratadas como tal, como discursos que podem alterar-se, e não como cópias ostensivas da realidade.

Um ritual, um sacrifício, uma pantomima ou uma amputação deixam a descoberto o valor semântico de um comportamento, e a ciência dos signos pode tomar destas expressões artísticas o sustento de seu próprio desenvolvimento no terreno da pesquisa. A arte se adianta à ciência, ainda que normalmente faça alusão a seus objetos metaforicamente.

Uma Fonte de Mensagens

As dificuldades de uma aproximação conceitual com as manifestações do corpo foi assim apreciada por Gina Pane:

> Não é uma coisa fácil ocupar-se do corpo como linguagem, a menos para quem esteja ciente que o mesmo *tem* uma estrutura lingüística. A mensagem corporal possui uma massa e um peso tão altos, que ocupar-se de decifrá-los provoca dificuldades e assusta.

Ao aludir ao corpo como mensagem, ela está esquecendo, sem dúvida, de um aspecto fundamental: o fato de que o corpo *transmite* mensagens através de seus movimentos, seus gestos, suas ações. O corpo é, na realidade, a infra-estrutura biológica e psicológica, fonte dessas mensagens, e não uma mensagem em si mesmo.

Com isto, sem no opormos à expressão de Gina Pane, queremos assinalar que a base significante dos atos corporais das atuações ou *performances* é, sem dúvida, o corpo humano, isto se dando, na medida em que suas manifestações estejam codificadas (socializadas).

Já mencionamos que as *performances recuperam* o corpo como veículo do fazer artístico: nos referimos ao próprio corpo do artista, dado que a maior parte das *performances* tem como protagonista seus próprios criadores.

Porém esta relação estrita que o artista vai estabelecer com seu próprio corpo vai encontrar ressonância não só no espectador, mas também em numerosas disciplinas. A *body art* e as *performances* permitem repensar as relações que existem entre o conceito convencional de corpo tomado como algo natural e suas pulsões potenciais.

Se a arte – por definição – tem sido sempre uma prática que rompe com os cânones anteriores, antecipando novos rumos e transgredindo padrões, a arte do corpo dentro deste contexto é uma das formas expressivas onde os códigos vigentes se enfrentam com o novo e o imprevisto.

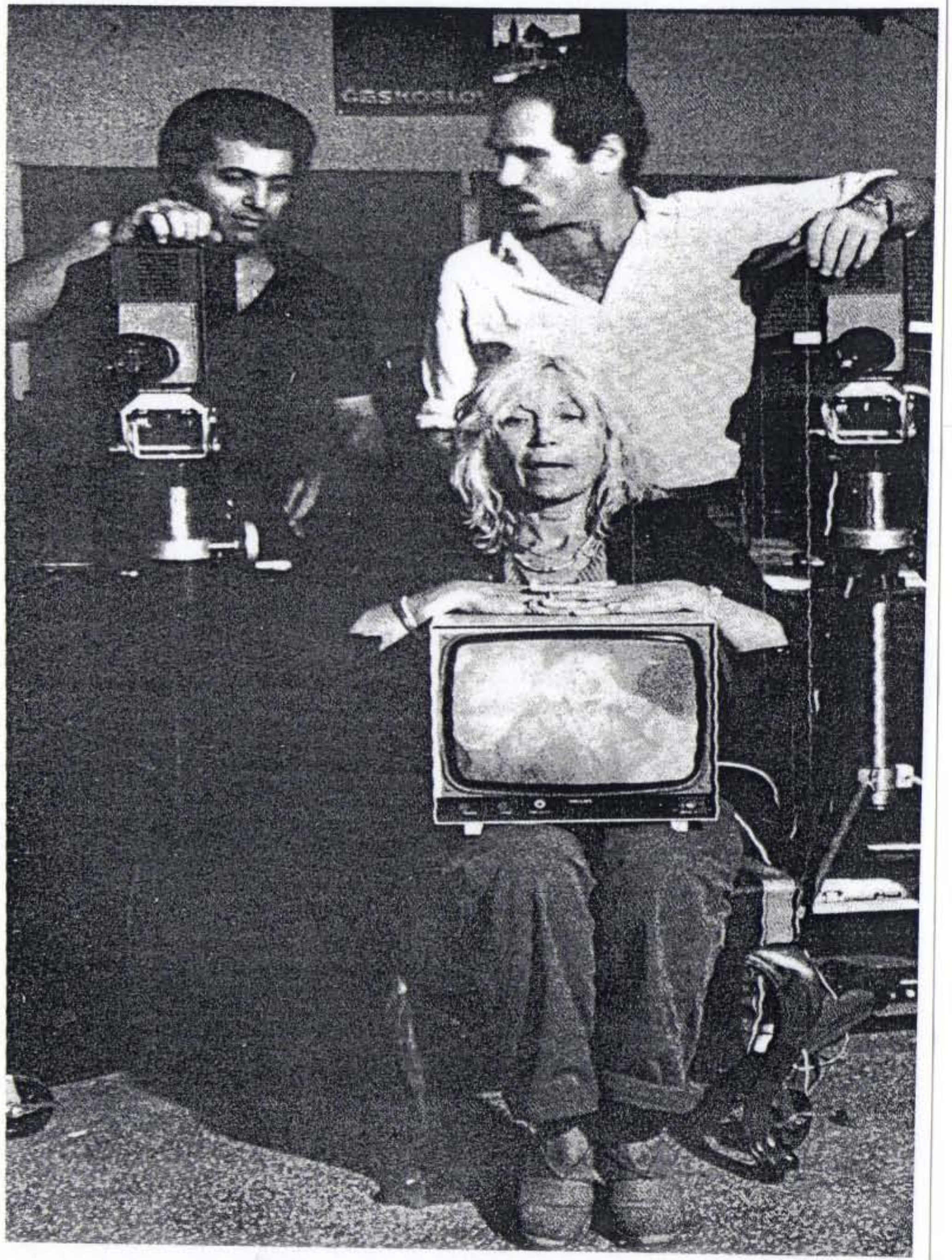
Em nossa sociedade atual, expressar-se através do próprio corpo de uma forma direta, tem, por esse único fato, um significado polêmico. A evolução da cultura se mede, segundo os padrões convencionais, pelo avanço dos instrumentos de transformação do mundo e sua progressiva especialização.

O homem é o animal mais mutante de nossa era, dado que, em vez de utilizar o corpo apenas em função de sua sobrevivência, construiu um contexto externo relacionado com rituais e cerimônias.

Investigar o próprio corpo, apresentá-lo nu, dedicar-se a observar suas funções íntimas, investigar suas potencialidades sensoriais, seu perfil moral, significa transgredir um dos principais tabus de nossa sociedade, que regula cuidadosamente, por meio de proibição, a distinção entre o corpo e a alma.

As *performances*, como verdadeiras emergências estéticas, são trangressões dentro de uma cultura em que o corpo, a partir das convenções vigentes, é alienado de si próprio.

As relações sociais pré-constituídas, por assim dizer, as formas culturais, vão dando forma a um corpo "mudo", permitindo novas oportunidades de experenciá-lo, o que significa violar antigas e acentuadas tradições estéticas.



Lola Bonora

No plano dinâmico, a arte do movimento do corpo – a dança – tem sido ajustada não sobre a base de um tempo interno, mas sim conforme os ritmos e impulsos externos, devendo adaptar-se a codificações precisas de movimentos e atitudes.

Dessa forma nos defrontamos com várias rupturas simultâneas:

a) a ruptura com a idéia preconceituosa de uma codificação externa e convencional;
b) as artes corporais tradicionais, como a dança, se diferenciam desta arte corporal distinta;
c) entra em conflito com as concepções éticas e morais acerca do corpo como prisão da alma;
d) o espectador é confrontado com uma minuciosa investigação dos ritmos internos do corpo, de seus tempos vitais e das relações que o artista mantém com sua própria biologia;
e) uma nova retórica transgride a velha codificação do corpo instrumento de manifestação artística.

O corpo adquire então o estatuto de um desconhecido de quem há de ir aproximando-se progressivamente até conhecê-lo em suas vibrações mais profundas e em suas manifestações mais insignificantes.

Porém falar em insignificância em uma ação corporal é um contra-senso, se tivermos presente que o corpo humano é em si mesmo a base fundamental de todo ato de significação e comunicação.

É provável que o amplo espectro de desenvolvimento das ações corporais aceite muitas classificações, mas o ponto de partida é a liberação da reconciliação física dos corpos, a liberação das linguagens corporais instituídas.

As cerimônias obsessivas nas *performances* constituem uma sátira aos quadros psicopatológicos que dominam nossa sociedade ritualizada. Nas *performances*, mesmo a cópia das cerimônias e dos rituais, é algo realmente novo, dado que a mudança de contexto – do ambiente real ao artístico – descobre a imaginação do emissor e do receptor e os confronta com uma revalorização da ação corporal.

É provável que um dos principais objetivos das *performances* seja a tentativa de uma recuperação da natureza orgânica, não em uma atmosfera idílica, mas sim através dos conflitos dramáticos do mundo real.

O *performer* deve induzir, em suma, o público a tomar consciência de suas próprias impossibilidades e as assumir. O equilíbrio da balança, que é medido em cada *performance*, está justamente relacionado com este ato de assumir.

Não estamos falando de uma mímica realizada frente a um espelho. A *performance* não é um jogo e sim uma máquina simbólica, que na sua multiplicação artística aponta os caminhos do desenvolvimento corporal, utilizando os recursos mais cotidianos com os fins mais inéditos.

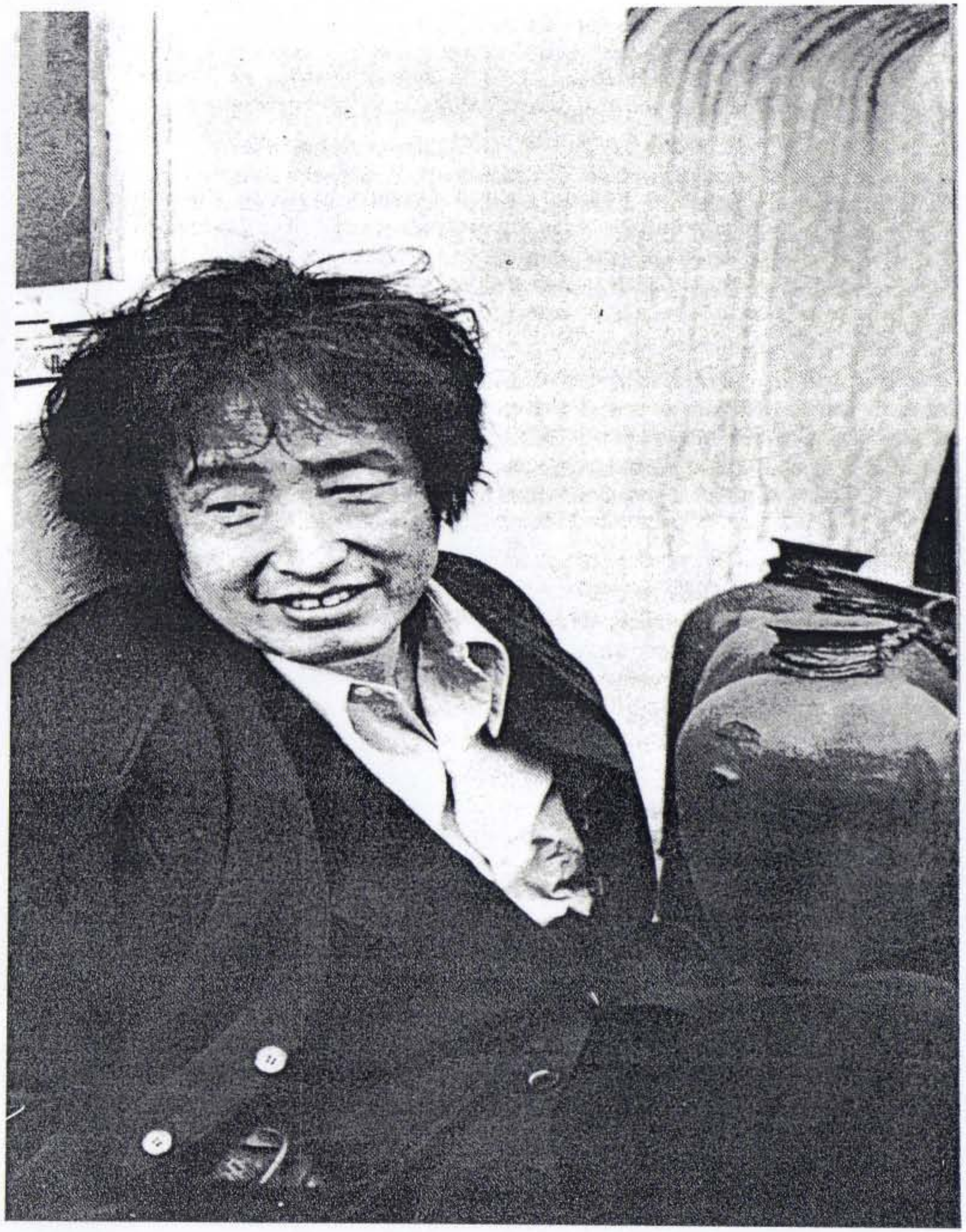
Essencialmente, a *performance* é o lugar de reencontro permanente, para quem jamais tomou contato com o que ela experencia. A *performance* cria, principalmente, ao resgatar o rejeitado e não ao explorar o desconhecido. Um reencontro com a experiência que o homem médio não pode buscar, dado seu limitado contato com o mágico domínio da arte.

Ao atualizar a função mediadora do corpo, as *performances* remetem a numerosas cerimônias primitivas e, em particular, à magia. O mago tribal usava seu corpo ritualmente com os objetivos mais diversos; a devoção da comunidade e o encantamento das ações do bruxo estavam a serviço não só de fins práticos; muitas destas cerimônias tinham por meta tornar coerente o grupo e o estabelecimento de normas de comportamento.

Os magos de hoje, através da herança que a arte resgatava das culturas ancestrais, oferecem espetáculos que se diferenciam dos demais por abrir possibilidades de se vislumbrar novos horizontes, que sempre se relacionaram com a criatividade e com a certeza de estarmos diante de um processo de câmbio e mutação, superador do estatismo das convenções sociais.

Não há outro qualificativo para o *performer* senão o de *mago semiótico*: um operador de signos que se materializam no curso de um ritual que geralmente é imprevisto. Aqui se dá o laço de união mais profundo entre estas experiências e a história real do homem: a oportunidade de reencontro, a partir da arte, de uma magia que é a ação sobre signos e significados.

Nesse sentido se compreende que todas disciplinas devam confluir para o esclarecimento desta obscura complexidade, podendo-se atingir o núcleo conceitual de uma teoria e uma metateoria das *performances*. Como nas outras disciplinas, a maturidade da crítica e da linguagem do objeto artístico virá com a realização desse objeto.



Nam June Paik

7. A REALIDADE DO DESEJO

Desde 1971, Allan Kaprow, a quem devemos o nome *happening*, vem desenvolvendo um certo tipo de *performance* que ele denomina "atividades"; título outorgado com o objetivo – disse referindo-se ao *happening* – de evitar "denominações ilícitas".

Críticos e *performers* concordam que deve ser mantida uma distinção entre *performance* e *happening*. A razão desta distinção é de fácil compreensão, se tivermos em mente as seguintes oposições:

a) desconstrução em contraste com reconstrução;
b) ausência de reflexo especular em contraste com a utilização do reflexo especular;
c) ausência de envolvimento massivo em contraste com envolvimento massivo;
d) confusão em contraste com discriminação.

A desconstrução a que nos referimos é, sem dúvida, a desconstrução histórica, a desconstrução do ritual. Podemos dizer que a rejeição ao *happening* é constitutiva da reconstrução, que então se torna algo mais do que a simples reedição de um gênero ou de uma tendência artística: fundamentalmente, a reedição de uma história soterrada, oriunda de uma arte milenar, de uma arte de máscaras, de uma arte de signos.

A *performance* não pleiteia um espetáculo especular. Os experimentos com *happening* intencionalmente produziram situações caóticas nas quais o espectador deveria estar completamente envolvido.

O fenômeno da especularidade e a relação imaginária evocada no espectador era acentuado no labirinto de espelhos, como se ele viajasse numa espécie de "trem fantasma" da história da arte, com oportunidade para os mais lúcidos divergirem da rota, tomando outras direções mais promissoras.

Essa exaltação é diametralmente oposta à *performance* e a tudo que ela contém de vital, sem escândalos nem histerias. No caso da *performance*, o jogo de espelhos assume um degrau sem precedentes de opacidade artística. A platéia é, amiúde, confrontada com uma realidade insuportável envolvendo amputações, miséria, dor e degradação.

O final dos anos cinqüenta e início dos sessenta marcou um aumento considerável de público, como platéia dos *happening*, e isso foi decisivo para o movimento. Essas pessoas corriam para cada novo evento onde eram importunadas e agredidas. Contudo, esse agredir e esse importunar são signos que se opõem ao ritual e às *performances* em geral.

Essa distinção é de suma importância, pois mostra o espírito de uma vocação litúrgica e secreta dos *performers* em relação aos protagonistas dos *happenings*. No lugar de um circuito aberto se coloca um circuito fechado. A ausência de limites é substituída por limites precisos.

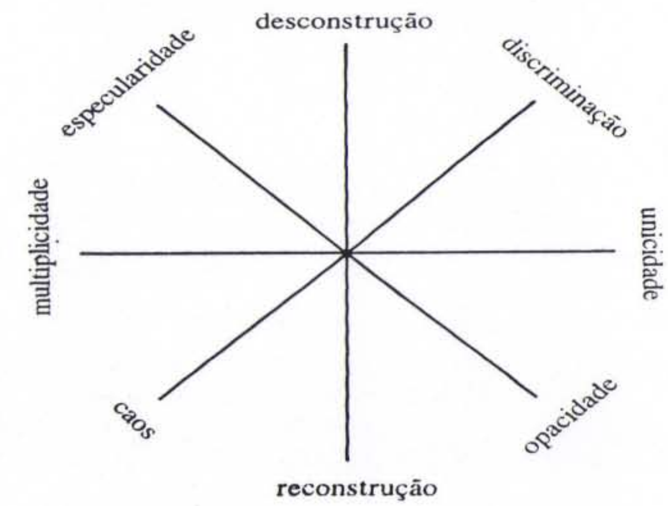
Chegamos assim à última oposição mencionada, que inequivocamente alude à origem mágico-mítica do universo. A ordem foi criada a partir do caos; na sua sabedoria Deus separou coisas e entidades em naturezas diferentes. Este é o sentido, na *performance*, da ordem no lugar do caos: o sentido da re-criação.

Contudo, a *performance* tem uma relação com o sentido de ordem num outro aspecto que deriva dos mais recentes

avanços da física moderna. Esse aspecto pode ser sumarizado da seguinte maneira:

De acordo com o mito da ordem inicial, supõe-se que o universo está em permanente estado de degradação (energia térmica), até um certo instante em que o equilíbrio termodinâmico vai destruir toda a existência.

Na repetição cerimonial existe um simbolismo mágico-mítico, o da preservação de um certo estado de ordem frente à ameaça do caos bíblico (Apocalipse) ou o caos energético. Confusão e ordem são, dessa forma, pólos elementares de tensão entre opostos que, juntos com as oposicões já indicadas, formam a estrela-guia da arte da *performance*:



Um Processo Onírico

A dimensão mágica e poética da *performance* se manifesta através de desdobramentos e reiterações, com o objetivo de conotar a essência milenar e secreta dessa arte.

Por outro lado, a repetição e o aspecto intimista favorecem uma espécie de imersão no nirvana da *performance*, um nirvana muito especial, uma vez que na *performance* o propósito não é o isolamento, nem tampouco uma interação cósmica, com seus efeitos paralisantes ou estetizantes.

Aspira-se, em contrapartida, a uma permanente conjunção entre vida e arte, onde os elementos aparentemente mais distintos são integrados através da ação do *performer*. Esta

Federica Marangoni

Shigeko Kubota

ação e atuação do *performer* (a nível gestual, comportamental, cinestésio) cumprem, como já tivemos oportunidade de mencionar, uma função social.

Para ser preciso, a ação do *performer* sempre incorpora tanto um aspecto artístico quanto um aspecto físico. O homem, o corpo e o tempo são os verdadeiros protagonistas deste tipo de representação na qual cada elemento é manifestamente ativo. Nem sequer os espectadores são, numa situação de *performance*, elementos passivos. O tempo, fator determinante do trabalho aproxima o devir (vir a ser) histórico do devir cotidiano. Nesse sentido, vai ocorrer uma reduplicação estrutural do tempo na maioria das *performances*.

Por outras razões, devemos também considerar o procedimento do *performer* como um propósito retrospectivo e reconstrutivo. Contudo este é um fator secundário: a mensagem não consiste no seu significado, transcende este. Porém, o material significante corpo/tempo, tal como arte/vida, é tão forte e poderoso que abafa toda tentativa de buscar e isolar significados. Somente um único e monístico significado pode ser evocado a cada execução da *performance*.

Mas, se não há distância entre programa e ação, tampouco haverá a distância entre concepção e ação criativa. O *performer* e o espectador vão estar unidos transcendentalmente e não através de uma fútil ou espúria troca de significados e mensagens que não efetue nenhuma comunicação.

Se encararmos o fenômeno da *performance* dentro do contexto das artes contemporâneas, deveremos ter em mente que inicialmente a verdadeira transmissão de informações estéticas atendia a objetivos vitais e propósitos imediatos; só num momento subseqüente se permitiu ao homem alijar-se de suas necessidades para dar livre vazão aos seus desejos.

Assim, podemos ver a verdadeira natureza da *performance*: a do sonho, a de um processo onírico que supera a experiência imediata e envolve em suas brumas as ações concretas. Em suma, a *performance* é uma realização de desejos. Dessa forma, a *performance* não *tenta fazer* arte; *é* arte. E é arte de um modo constitutivo, porque nenhuma outra forma de arte trabalha com o mesmo enfoque: o corpo do artista; e mais importante, com o tempo desse corpo.

À parte a discussão se esta característica essencial é reconhecida ou não, um fato deve ser destacado: o *performer* é seu próprio programa, seu próprio cronômetro e sua própria pulsação da ação (em vários sentidos: pulsador do ritmo universal e humano no qual atua; detectador do ritmo dos espectadores). O tempo do corpo vai ser, em conseqüência, o somatório dos tempos e dos movimentos.

O *performer* mede seu próprio tempo, seu tempo consciente, através da sensitividade do corpo humano. Por meio desse tempo de consciência, pode alcançar o outro.

A redescoberta de uma história que é marginal ao Outro é a redescoberta de uma forma de solidão: usamos a expressão "marginal ao Outro" porque o *performer* se situa além da soma total de ações e representações por ele criadas. Sendo ao mesmo tempo rica e abundante, essa solidão tem que ser dividida com alguém, com o Outro primitivo que é evocado na *performance*. Um Outro, que não devemos denominar de inconsciente, apesar do fato de estarmos aproveitando uma idéia de Lacan.

Nossa busca das profundidades da arte da *performance* nos levou ao Outro, aquele que está presente na cena da representação junto com o *performer*. O que se deve dizer dele? Desse outro sujeito que atua e se comporta como se fosse o *performer*?

Se abrirmos um parêntese filosófico, perceberemos, indubitavelmente, que um lugar central deste contexto é ocupado pelos seres parmenidianos, a quem já nos referimos anteriormente. Um ser que quer irromper, dizendo: sou único, eterno, imutável, ilimitado e inalterável.

Todavia este ser é plural, circunstancial e histórico. Não é ilimitado e é puramente móvel. Não é possível, conseqüentemente, perceber, conceber a ação do *performer* como a de uma única pessoa. É, na verdade, a ação de vários sujeitos que se desconectam e se justapõem num mesmo palco. Duplicidade e multiplicidade que de forma alguma afetarão a unidade da *performance*.

Num curso de ação cujas variáveis vão ser sempre imprevisíveis, o *performer* sistematicamente mostra e oculta: mostra seu corpo, seu tempo e seus movimentos, e oculta seu profundo estatismo. Em contraste com as ilusórias qualidades humanas nos defrontamos com o monstruoso. Contudo, essa monstruosidade não reside nas lapidações ou feridas; ela reside no homem de pedra que faz a *performance*.

A metáfora do ser de pedra se refere a qualquer outra metáfora similar, tal como "homem do sol", "homem de mercúrio" etc. Entretanto jamais poderíamos usar a expressão "homem de cimento" nesse contexto. Estamos falando em termos de elementos naturais, materiais que não são produzidos pelo homem, porque o aspecto original da situação não permite pensar em materiais secundários: só os primários produzem efeitos, e eles não devem ser confundidos.

Neste contexto de unidades, a *performance* é absolutamente fiel a suas origens e gênero, à sua forma matriz, que reaparece a cada nova apresentação. Na arte da *performance* a renovação confirma a presença da história. Isso normalmente não é percebido pelos olhos. (Saint Exupery dizia: "O essencial é invisível aos olhos".) Contudo, não é invisível aos olhos do corpo interior, ou seja, à captação metafísica de uma arte que busca ser uma arte viva.

Essa breve consideração revela, talvez, o segredo que faz todas as *performances* estarem contidas numa só: elas são vivas. Uma certa opacidade semiológica obstrui as vias daqueles que pensam somente em termos de uma "arte de espetáculo". Contudo, entre o ritual e o espetáculo intervém um abismo, mesmo abismo que separa a arte do *vaudeville*. A razão para isso é que estamos lidando com um "espetáculo de arte".

Atos Mágicos

Como já mencionamos, na *performance* se perde a densidade do significado do signo e se conserva o significante. Isso assemelha-se ao fato da atuação do *performer* parecer sem sentido na *performance*.

De fato, os pesquisadores têm se esforçado, sobretudo os pesquisadores semiológicos, para detectar o sentido da *performance*. Porém, o que se observa aqui é que esta falta de sentido, de significado leva a uma linguagem sem precedente do corpo em termos de posturas, gestualidade e posições.

Isso não implica uma negação da semiótica da *performance*. Pelo contrário, implica atos que apesar de serem sem sentido são necessários para a realização de um objetivo sagrado: os atos mágicos. Na realidade, a ação do mago resulta sem significado para os profanos, que são a maioria das pessoas; ela pode ser vista com uma conotação imprecisa ou com uma propensão para um lado ou outro. Contudo, o mago está consciente da inutilidade de seus gestos, frente ao Supremo Mago, Deus, que é imutável.

Na aparição de movimentos deste tipo reside uma possibilidade magistral de desenvolvimento. Uma nova semiótica do gesto, baseada em ritos e iniciações, e em movimentos, sem sentido, das danças sagradas, incorporando-se ao contexto das disciplinas afins com a *performance*.

Esse refluxo da técnica artística da *performance* nas mais recentes pesquisas semiológicas resulta do fato de não haver se investigado, no momento oportuno, os rituais não-significativos.

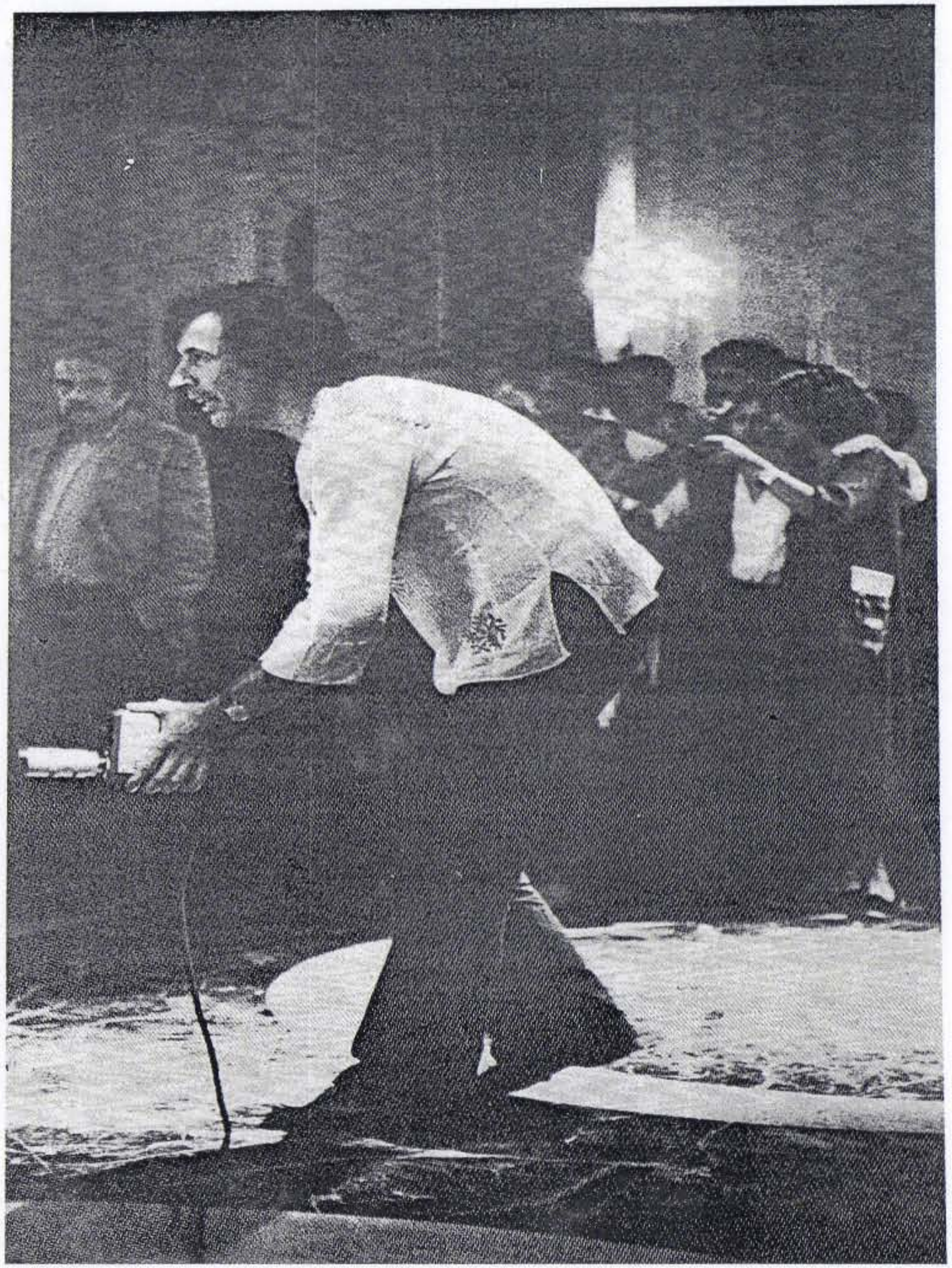
O estudo do comportamento tem sido normalmente centrado, desde o nascimento da semiologia e da sociologia, nos gestos e nas atitudes cotidianos e regulamentados. Mas, existe também uma ordem de trangressão nesse domínio: o rito, a mágica primitiva e a religião. Neles, podemos descobrir os componentes de um registro que tem sido muito pouco explorado, como nas versões tradicionais do teatro japonês.

O termo "transgressão" é usado no sentido de algo não significativo se comparado com o que é socialmente significante e, conseqüentemente, com o que opera certos efeitos sobre os demais. Comportamentos privados (urinar-se, masturbar-se etc.) têm também sido examinados e são parte do arsenal do *performer*. No entanto, tem-se negligenciado aquilo que é mais relevante e significativo: uma semiótica dos atos mágicos.

O não-significativo nos padrões comportamental e gestual compreende comportamentos não socializados, comportamentos desconhecidos, comportamentos sem qualquer propósito inteligível, comportamentos aberrantes e insólitos. As ações mágicas e rituais – como o corpo dos *performers* – vão incorporar, simultaneamente, diversos desses tipos de comportamento. Esta multiplicidade é o que torna o ritual um ato não-significante e rico de simbolismo.

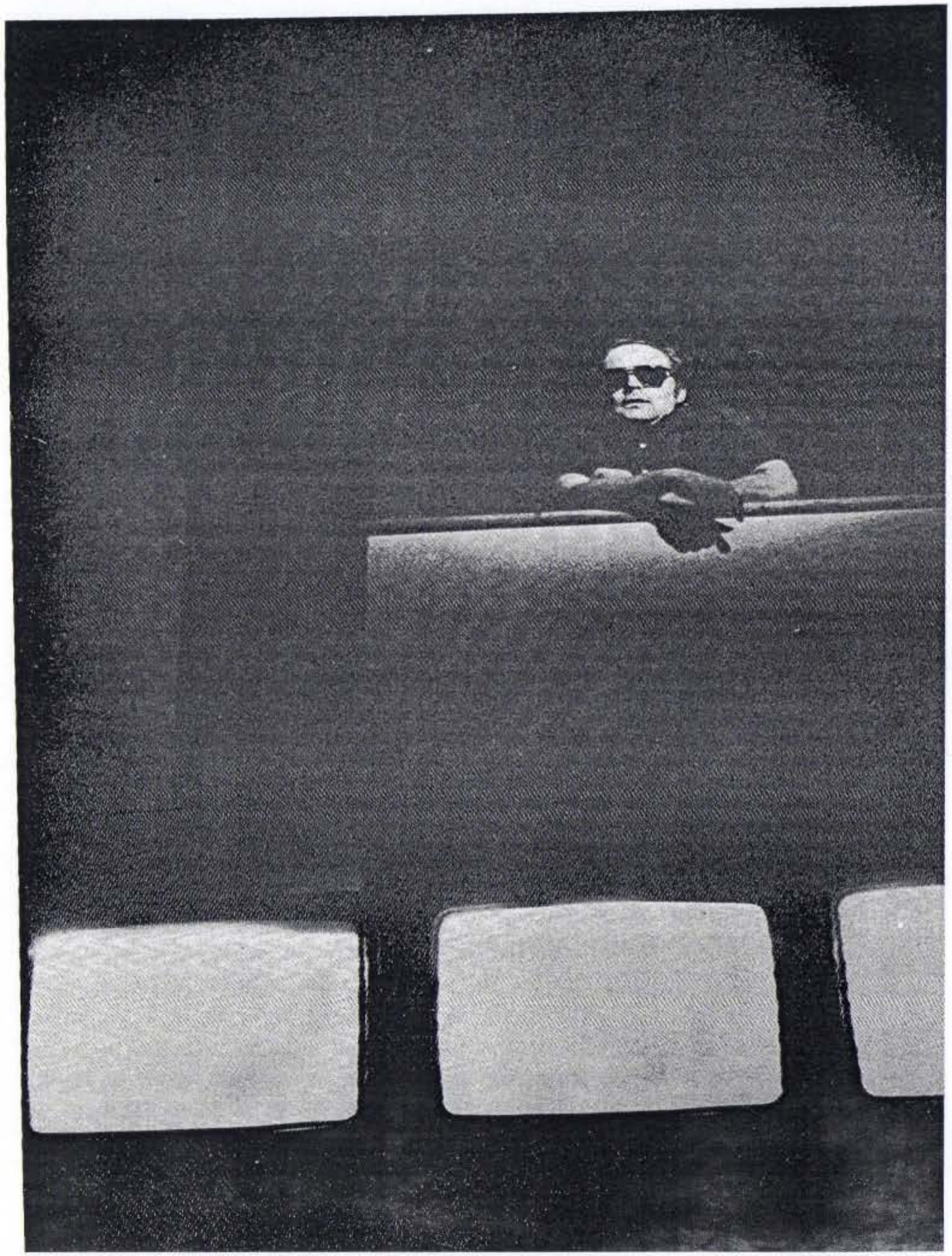
O ritual é não-significante no sentido de pertencer, intrinsecamente, ao registro do que não tem sentido, do que não possui significado, em termos saussurianos, isto é, um "significado" convencional. Porém, o ritual é rico em simbolismo, dado o fato de ser a matriz na qual se estruturam um grande número de cerimônias. As ações sociais se distinguem pelo fato de servirem de base para os cerimoniais.

Por outro lado, o simbolismo oculto é elemento constitutivo da magia. O mistério da profundidade do rito é impenetrável, apesar do tipo de comportamento exibido poder ser re-



Hervé Fischer

Gianni Pettena



petido por qualquer um. Uma semiótica gestual que leve em conta este tipo de ação estará próxima de compreender as origens da experiência mística e a um passo também do entendimento da natureza da experiência artística (particularmente, a experiência do *performer*).

Como toda ação é instrumental, porém, nem sempre funcional, podemos esquematicamente representá-las, como se segue:

ações
- instrumentais
  - mágico-místicas
  - *performances*
- funcionais

A falha para se desenvolver um corpo de teoria relativo às ações não-significativas se deve ao fato de que uma ação sem sentido ou sem significado é inconcebível na nossa cultura e no nosso contexto geográfico. Contudo, as ações sem sentido são um fato, como os estudos do comportamento infantil estão começando a mostrar. Não há nada de funcional nos jogos infantis. Seu jogo é totalmente caracterizado pelo prazer derivado do encontro com a realidade.

A *performance* coloca alguma luz na natureza profunda das ações não-semióticas. E que a arte é oposta à funcionalidade, não porque não a tenha, ou não a contenha, em relação a um grande campo de interesse, mas porque ela é fundamentalmente indiferente a maiores ou menores graus de inutilidade.

As *performances*, em conseqüência, podem colaborar de maneira efetiva no trabalho de reconstrução de uma ciência do comportamento humano, ao mesmo tempo que a semiótica nos fornecerá novas formas de codificação de programas.

Além do mais, só os artistas podem mostrar o que interessa aos cientistas. Nos vêm a mente os grandes zoólogos e botânicos absortos diante do fabuloso espetáculo de seus preparados, iluminados por luzes coloridas como se fossem caleidoscópios vivos.

Este modo de encarar o processo criativo em termos de achados artísticos e metas científicas é duplamente benéfico. Por um lado, a *performance* satisfaz as expectativas de seus criadores e de um número de iniciados: por outro, ele preenche um eco na busca de elementos oferecendo outra dimensão para aquilo que o homem e o corpo foram concebidos.

Esta dimensão é a dimensão original do ser sem subterfúgios ou ornamentações. Por tal motivo, o confronto entre arte e ciência é absurdo, pois a arte pode e deve antecipar a pesquisa científica. Neste sentido, a relação entre arte e ciência vai ser sempre benéfica

Entre o Vento e a Água

Como já mencionamos, a *performance* envolve comunicação. Acrescentemos que se trata de uma comunicação corporal, sensível, que toca as fibras íntimas da personalidade e que se aproxima bastante dos rituais iniciáticos do Oriente. Sem compartilharem o mesmo dialeto, os artistas da *performance* se põem em contato. Um contato que os lingüistas denominam de *comunicação fática*.

Porém, a *performance* tem também uma função mágica ou encantatória de natureza comunicacional, que se enraíza na invocação dos nomes sagrados. No nosso caso, o interesse vai repousar não tanto no discurso lingüístico e sim na recuperação física da função mágica da palavra através da metabolização.

Tal metabolização leva ao encantamento e à mágica no circuito onde se produzem as ações e a *performance* se desenvolve. Como na maravilhosa descrição de Marcel Schwob, vemos a morte emergir de suas tumbas, quando alguém a seu lado invoca alguma força oculta.

A *performance* é primariamente comunicação corporal; a comunicação verbal ocupa um papel secundário nessa expressão de arte. Isso explica por que certos especialistas encontram dificuldades em interpretar as formas de comunicação empregadas em certas tribos primitivas. As mensagens eram externadas através do corpo ao invés de palavras. Os movimentos e expressões, mesmo quando amorfos, significam mais do que mil frases.

A repetição de ações numa *performance* parece monótona. Mas, depois de algum tempo, os gestos estão modulados e a função comunicacional da *performance* emerge. É que, em repouso ou em movimento, o corpo sempre estará comunicando. Isso ficou estabelecido na pesquisa sobre esquizofrenia realizada em Palo Alto, Califórnia. Talvez, seja menos uma questão do *performer* estar esquizofrenizando do que estar envolvido numa situação esquizofrenogênica.

Como um código secreto, a *performance* contém rituais invisíveis atrás dos rituais visíveis. O *performer* retém seu *quantum* de mensagens esotéricas, que representa uma espécie de privacidade correspondendo à comunicação e, fundamentalmente, ao caráter mágico da experiência. Não é casual, conseqüentemente, que o *performer* algumas vezes rejeite a platéia e resguarde-se no seu mundo interior. Colhido entre o vento e a água, ele se equilibra para se comunicar e ao mesmo tempo preservar algo de seu próprio eu.

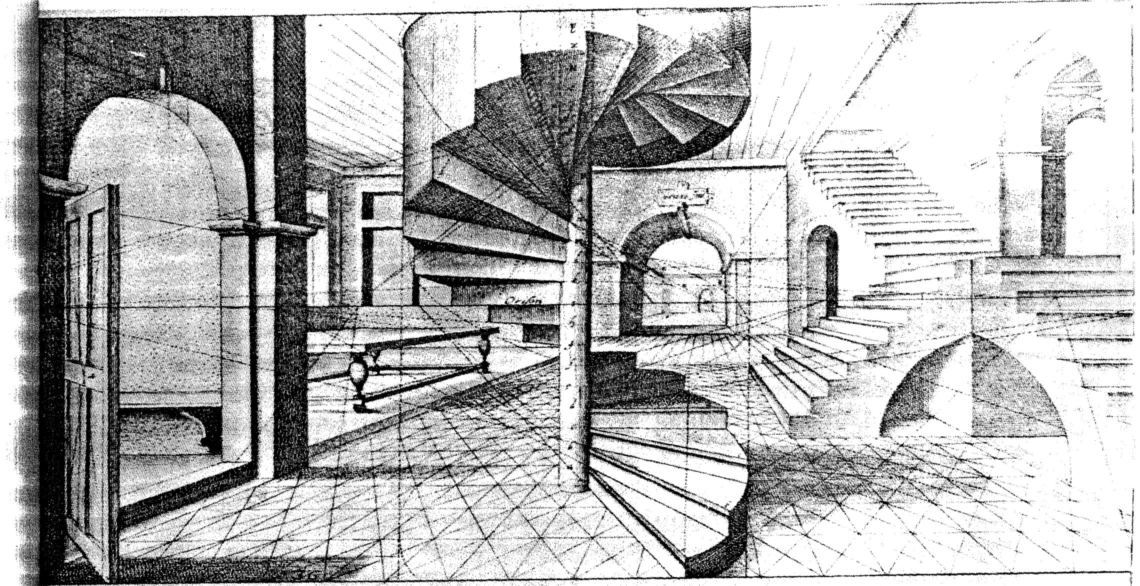
O fato é que, enquanto o rito operava num nível pré-consciente – na maioria das cerimônias antigas, o êxtase místico implicava uma falta de consciência da verdadeira natureza da ação corporal – a *performance* admite uma completa lucidez no que diz respeito aos atos do *performer*. Este fenômeno marca algo mais do que a transição do pré-consciente para o consciente no domínio da manifestação dos músculos voluntários.

Não devemos esquecer que os praticantes de cultos orientais são capazes de controlar os músculos da respiração e, em alguns casos, de paralisar o coração, atingindo estados de verdadeira iluminação, como a psiquiatria moderna qualificaria hoje esses quadros clínicos. Na arte da *performance*, as ações criadas pelos *performers* vão estabelecer o ato de comunicação e ao mesmo tempo animar seus corpos.

Nesse sentido, a ação ritual se opõe à *performance* e à ação consciente, ainda que essa oposição antes de ter um sentido de negação sirva para exaltar o passado através do presente. Por outro lado, não se deve acreditar, ingenuamente, que o *performer* tem total controle de seus músculos: o que ele controla, positivamente, é sua consciência. Ele está plenamente consciente de "estar ali", e a possibilidade de usar seu corpo como um signo artístico vai derivar de sua consciência. Porque, ao transformar o corpo em signo, simultaneamente se transforma uma virtualidade em realidade.

O potente é o que é patente. Porém, o termo "potente" se refere ao ato criativo e não a um simples ato. Daí a palavra "atuação", que destaca o momento de transição fundamental na experiência do *performer*. Uma transição que vai se dar da consciência à plenitude da manifestação corporal, engendrando-se desta maneira o signo corporal.

Rolando Peña



A gênese do signo, que é não-convencional, de uma dimensão assemântica pode chamar atenção por suas contradições. Como conceber essa carga de assemantismo? Este assemantismo estará sempre relacionado entre o semiótico e o simbólico. Pouco vai importar que as cenas vinculadas não estejam relacionadas com a liturgia. O fundamental é que esta passagem do semântico para uma espécie de estado vital do significante, tal como a aparição de novos signos, é adotada em várias religiões e ritos de iniciação.

Contudo, como o corpo é uma espécie de forma plástica e maleável de matéria significante, é fácil advertir que na dialética da transição da dimensão semântica para a representação o movimento vai ser um elemento adicional a ser considerado. Os gestos implicam movimento, processo estudado pelo argentino David Efron, e retomado por Greimas no seu trabalho.

Rumo a uma Semiótica do Mundo Natural

Existem numerosos ensaios da gestualidade lúdica e da gestualidade mágica. Falta, contudo, um estudo da gestualidade artística. A *performance* representa um ponto de encontro das formas gestuais, como pode ser visto a seguir:

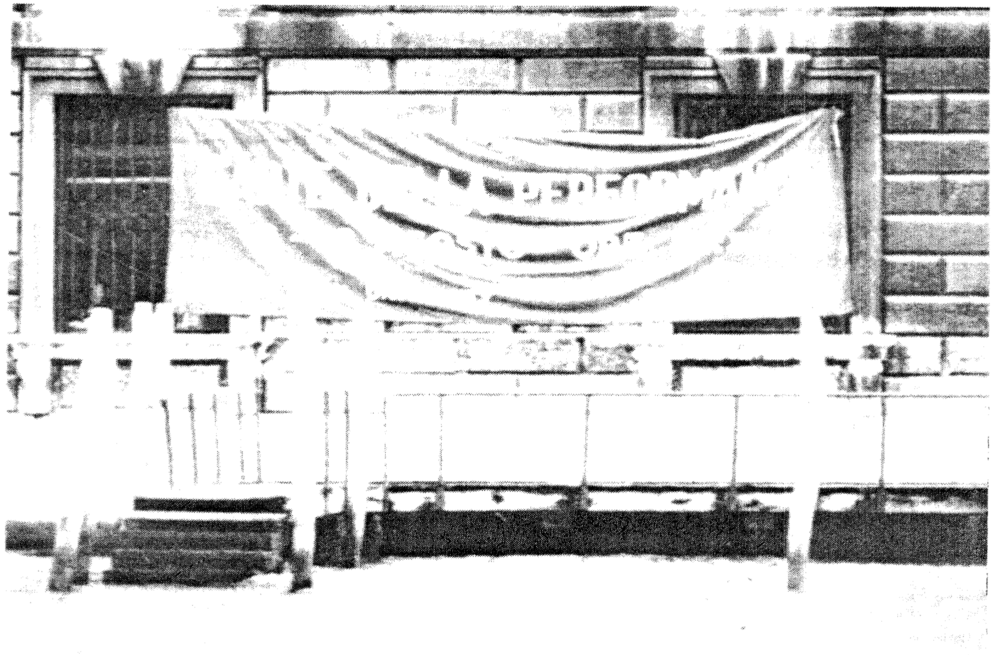
$$\left.\begin{array}{l}\text{gestualidade mágica}\\ \text{gestualidade mística}\\ \text{gestualidade lúdica}\\ \text{gestualidade cotidiana}\end{array}\right\}\ \textit{performance}$$

Com a combinação de todos esses códigos gestuais, o *performer*, adotando práticas e movimentos não associados até então, alcança o nível da arte, e cria um signo corporal artístico, que está germinalmente presente na dança, no teatro, na mágica, no ritual e na pintura corporal.

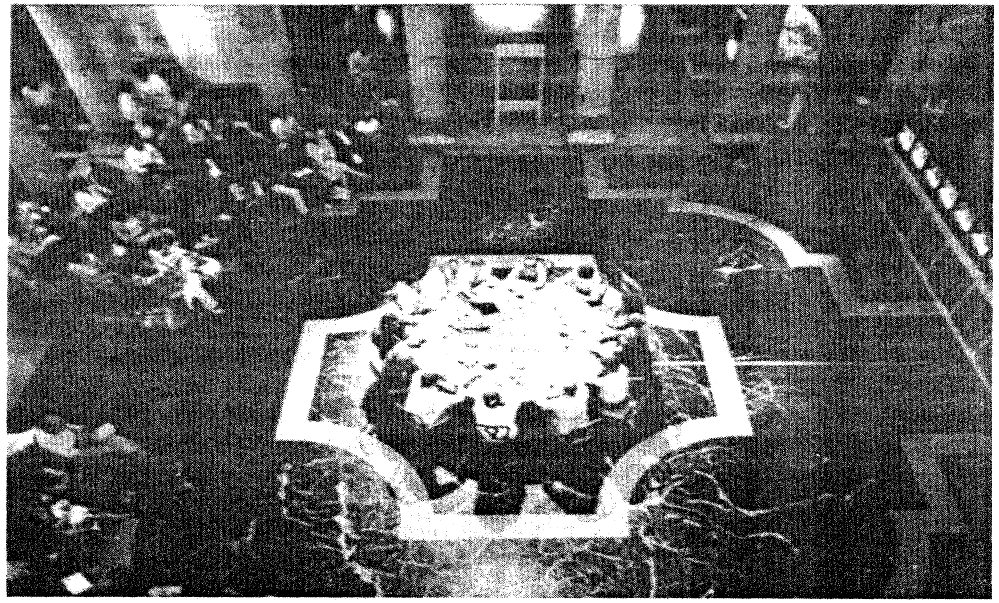
A complexidade dos signos produzidos na *performance* depende de dois aspectos:

a) as condições da sua geração;
b) as condições de seu consumo.

Ao analisar, primeiramente, as condições nas quais os signos foram gerados na *performance* é importante ter em mente que o *performer* modela seu corpo e suas atitudes como o mago, cujos caminhos são incompreensíveis para os profanos. Contudo, a gestação dos movimentos corporais é uma



Festival Internacional de Performance*, Veneza, agosto 1979.*



Colóquio sobre Performance*, organizado pela New York University, no Palazzo Grassi de Veneza.*

verdadeira profanação: a fenomenologia dos movimentos secretos entra no domínio da arte universal da arte conhecida.

Porém, se a *performance* transgride a história ritual denunciando, através do ato artístico, o que é secreto, qual relação de parentesco deve ser entendida? Existe uma relação essencial entre a magia e a *body art* – uma oculta e a outra revela. O choque entre as duas alternativas é superficial: arte é magia prática, não magia teórica.

Conseqüentemente, as condições que governam a geração da *performance* contêm duas variáveis que agem em conjunção: a história e a preparação pessoal do *performer*. A história fornece os elementos com os quais o *performer* manejará, como o mago, embora seus objetivos sejam humanísticos e não religiosos.

A arte participa de uma dupla função mágico-prática e, fundamentalmente, cultural. Neste exato momento histórico o signo corporal penetra no domínio da cultura, apesar de suas origens remotas. O *performer* deve situar e aproximar esta circunstância do *signo em situação*, a fim de dotá-lo da força do instante e, ao mesmo tempo, resgatar e transmitir alguma coisa de sua transcendência.

$$\text{variáveis}\ \left.\begin{array}{l}\text{mágicas}\\ \text{práticas}\\ \text{culturais}\end{array}\right\}\ \text{signos corporais}$$

Num ato de desafio, o *performer* anula as diferenças e promove o signo corporal ao *status* de um verdadeiro agente. Ele é, em realidade, um *medium* da tradição, da cultura e da ação, ação que é gestada no *performer*, mesmo contra sua vontade própria, e é comunicada através de um incessante ato de transgressão.

A partir do ponto de vista do consumo, o fenômeno é mais complicado: o receptor, ligado – fortemente, mesmo que de forma inconsciente – à experiência, vive tal experiência sem intelectualizá-la. Ele a vive porque ignora os programas criados pelo artífice, e seu contato com o corpo desperta nas novas sensações, novas emoções.

Este processo tem pouco a ver com a transmissão de informações. Ele ocorre no campo da comunicação, na qual o fator essencial é a participação no domínio da magia ao invés de experiências inteligíveis. Por este motivo, quem vive a experiência não pode deixar de consigná-la.

A relação empática estabelecida entre o corpo atuante do *performer* e a aparência estática do receptor é de natureza dinâmica, devido a seu estado aparentemente estático. Para ser preciso, trata-se de uma questão de movimento de consciência do ser que é, em parte, determinado pelo *performer* que aponta o caminho que sua atividade deve ser recebida pelo espectador, e a que este, ao propor interpretações, realiza por sua própria conta.

O *performer* e seu público se fundem num circuito tenso e flexível, através do qual a concepção programática do primeiro se converte em válvula receptora dos espectadores. Não é exagero dizer que esse relacionamento circular envolve uma inter-relação do sagrado e do profano, do natural e do cultural, do possível e do provável, sem qualquer solução encontrada em termos de finalidade ou continuidade.

Aparência e Essência

Contudo, os novos rituais impostos pelo *performer* são inconsistentes com o costume que considera o rito como algo residual e monolítico. Não obstante, como já assinalamos, esses rituais representam algo novo; isto é, representam novas aproximações para as atitudes humanas e para as reais possibilidades de desenvolvimento do corpo e seu meio.

Neste sentido, a *performance* se relaciona com outros estilos de arte, como a arte ecológica: neste caso, o denominador comum seria um novo *insight* das relações entre o indivíduo e seu meio.

Ao falarmos da essência da *body art* e das *performances* devemos levar em conta que todas as artes – particularmente as artes plásticas – são expressões do desejo inconsciente. Como isto pode ser caracterizado com relação à *performance* e ao *performer*?

O homem, o sujeito que produz as atuações, não o faz tão livremente, nem tampouco segue os ditames de um arbítrio caprichoso ou de uma decisão abrangente. Uma realidade mais profunda o impele a descobrir novas variáveis. A liberdade do *performer* está submetida a esta relação entre o inconsciente e o consciente, que afeta, ao mesmo tempo, seu comportamento em relação a seus companheiros e o modo com que ele toma contato com seu público. Porém, o fenômeno ocorre em uma dimensão duplicada em termos de um comportamento consciente e inconsciente:

Performer $\dfrac{\text{inconsciente}}{\text{consciente}}$ *Performer*

Performer $\dfrac{\text{inconsciente}}{\text{consciente}}$ Público

Acreditamos que a verdadeira função da *performance* reside na dimensão do desejo inconsciente. O que nós temos acesso, em termos externos, num plano exclusivamente crítico, é somente a aparência de um fenômeno cuja essência não conhecemos em sua verdadeira magnitude.

Esta magnitude do desejo inconsciente é aquilo, no nosso ponto de vista, que mobiliza cada ação do *performer*. Pode-se dizer que estamos sugerindo que o *performer* é um louco. Isso é verdade se aceitarmos a opinião de Pascal de que "todos nós somos completamente loucos, que não estar louco é estar sofrendo de alguma outra espécie de loucura".

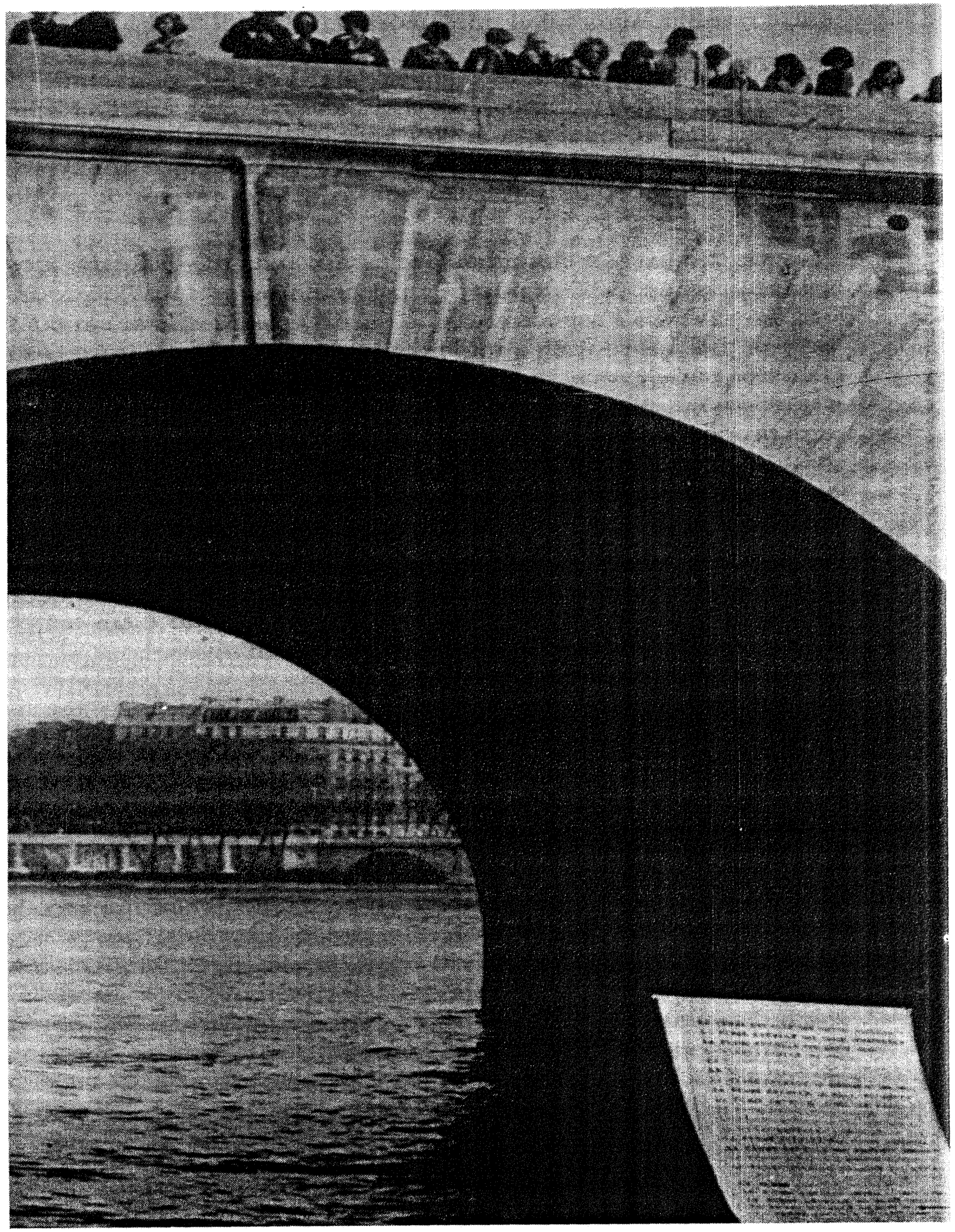
Porém, não é nossa intenção a exaltação da insanidade. Estamos chamando a atenção para uma realidade que os filósofos e os poetas conhecem bem: uma obra se torna interessante quando une duas palavras ou idéias que nunca foram colocadas juntas. O discurso resultante é próximo do delírio e, também, da verdade que sempre é delirante.

O delírio e a *performance* são fenômenos estreitamente relacionados. A arte não tem nenhuma relação com o "bom senso" ou com o "senso comum"; para dizer com todas as letras: *a arte não tem nenhuma relação com o sentido*.

Por isso devemos analisar significantes sem significados, significantes manifestos de uma atividade oculta e inconsciente: a atividade do desejo do *performer*. A essência e a aparência surgem, assim, delineados com nitidez.

Ater-se aos dados sensoriais que constituem o contexto audiovisual da *performance* é como tomar a ponta do *iceberg* pelo *iceberg* inteiro. Tanto num caso quanto no outro o que está por trás é o desejo inconsciente, a verdadeira força mo-

Lea Lublin



tora do visível, o fundamento e a realidade do perceptível. Porém, para os semiólogos, os fundamentos são sempre objetos de uma hermenêutica.

Contudo, o receptor de uma *performance* não necessita – insistimos – decifrar nada. Sua relação com o evento é uma experiência direta e vital. A investigação é função do analista, que trabalha num nível metateórico.

Se, como acreditamos, existe um desejo inconsciente do *performer*, observaremos, parafraseando Freud em *O Futuro de uma Ilusão*, que, apesar das aparências, o principal achado da *performance* não é o de estabelecer uma relação com o real e sim estabelecer uma relação com o desejo que reside no domínio da experiência.

Os magos – e voltamos a eles novamente – sabiam: a estrutura das ações é regida por movimentos secretos e processos invisíveis. O aspecto mágico da *performance* leva em conta esta antiga sabedoria: o movimento do corpo é poderoso o suficiente para evocar algo que está sempre além dos níveis de consciência. Na *performance*, os sentidos são evocados com um propósito que os transcende: a essência das atividades do *performer* reside nessa transcendência.

A relação entre magia e *performance*, para explicar os fenômenos da essência e da aparência, vai mais além ainda. Certos *performers* se convertem em aprendizes de bruxos, pois não deixam sair seus desejos. Somente quando isso ocorre, quando o desejo se transforma em movimento e em tempo, é que o *performer* e a *performance* se tornam vivos.

Não é uma metáfora: eles adquirem vida e ao mesmo tempo arrancam fragmentos de vida. Da vida de todos.

8. KAPROW, BEUYS, FLUXUS: HOJE

Em dois capítulos anteriores mencionamos os trabalhos de Allan Kaprow no campo da *performance*, através de obras que ele denomina "atividades". Vamos, agora, discutir as idéias básicas desse artista americano e a forma com que ele vem realizando seus trabalhos desde 1971.

O principal elemento dessas "atividades" é a utilização da vivência produzida em experiências com grupos improvisados e com um número restrito de participantes. Esses participantes vão se guiar por um plano de trabalho ou um roteiro do autor sem nenhuma vinculação com o contexto teatral ou estético. Outra de suas premissas é a ausência de platéia, pois Kaprow funde as figuras do "ator" e do "espectador" em uma única entidade protagônica e interveniente. Uma terceira condição é de que os atores-espectadores sejam membros da comunidade artística.

Uma galeria, um centro cultural ou uma instituição são os agentes que comissionam as atividades de Kaprow. A partir daí o artista prepara um plano de trabalho e, havendo fundos suficientes, visita o eventual local da *performance*. O passo seguinte é uma conversa prévia informal com os participantes, onde Kaprow coloca seu plano e ouve sugestões.

Novas conversações têm lugar durante e depois da *performance*, sempre sob a orientação de Kaprow, quen reúne todo o material usado no evento como documentação de sua atividade.

Tomemos como exemplo o caso da *Maneuvers* ("Manobras") realizada em Nápoles para a Galeria Framart. O esquema idealizado por Kaprow constava de três partes, cada uma das quais exigindo cinco atividades a serem desenvolvidas por pares. O número total de participantes a serem inscritos ficou a cargo do patrocinador.

Na primeira parte, cada dupla deveria entrar e sair por cinco portas do edifício, escolhidas ao acaso, dizendo algumas palavras escritas por Kaprow no seu roteiro: "Você, primeiro", "Obrigado". Na segunda parte, cada par deveria abrir e fechar a mesma quantidade de portas, duas vezes seguidas, dizendo: "Perdão", "Depois de você". Na terceira e última parte, se repetia a entrada de cada dupla por cinco portas com frases da mesma espécie.

Apesar de Kaprow não outorgar o menor significado direto a *Maneuvers*, é óbvio que o tema não foi escolhido ao acaso: Kaprow queria, evidentemente, questionar as contradições do comportamento social. Na discussão com os participantes uma série de questões interessantes foram levantadas: que importância tinha o ser A ou B na dupla, o passar antes ou depois, o ser mulher ou homem, o ter bons modos ou não etc.

A rigor, a análise dos costumes sociais tem sido a base das atividades de Kaprow que, se em *Maneuvers*, partia de situações vividas diante de uma porta – o artista chama tais situações ou assuntos-tema de suas obras pelo nome duchampiano de *ready-mades* – em *Private Parts* ("Partes Íntimas"), as situações ocorriam dentro de um banheiro público.

É interessante destacar, uma vez mais, que estas análises derivam de ações criadas livremente por cada participante, sem a intervenção de Kaprow que apenas estabelece o tema (papel decisivo) e promove discussões antes, durante e após o evento. De uma certa forma, as atividades de Kaprow são *performances* de *performances*, e os autores trabalham nelas como "*performers* de *performers*".

Já falamos de *Maneuvers* e *Private Parts*. Essas observações dos hábitos e costumes se estenderam à prática comum de despir-se em *Match*, coçar a virilha em *Seven Kinds of Simpathy* ("Sete Formas de Simpatia") ou olhar-se no espelho em *Rates of Exchange* ("Taxas de Câmbio"). Essas *performances* desencadeiam expectativas e fantasias, segredos e falsidades, tabus e preconceitos.

Air Condition ("Ar Condicionado") observa o comportamento social por um outro ângulo. O corpo dos participantes foi embebido com diversos líquidos naturais e logo secado por evaporação. Na época, Kaprow explicou o seguinte, comparando sua experiência com as da *body art*: "Tratar o corpo como se fosse um monitor de acontecimentos físicos é uma forma de perceber-se a si mesmo, de conhecermos nossos sentimentos e nossas múltiplas identidades".

Em *Routine* ("Rotina"), os interventores carregavam espelhos e comunicavam suas impressões através de chamadas telefônicas. Falando do significado desse trabalho, Kaprow disse: "As pessoas costumam se ver a si próprias nos outros". Esta observação contém a essência dos propósitos de Kaprow com seus *performers*: eles podem saber mais acerca de seu próprio ser e dos outros através de uma espécie de terapia grupal.

Kaprow tem sido acusado, em mais de uma ocasião, de praticar voyeurismo; no fundo, os participantes de suas atividades são "narcísicos". O sexual sempre está implícito em suas propostas e muitas vezes ele se utiliza dos instrumentos clássicos do *voyer* e do exibicionista: câmara cinematográfica, telefone, espelhos, gravadores etc.

Contudo, além destas associações, as próprias implicações da arte da *performance* devem ser consideradas no seu trabalho: a transformação da vida numa série de atos auto-referenciais e auto-reflexivos que geram um alto grau de conhecimento mútuo e pessoal.

A onipresença de Kaprow e sua relação com cada obra refletem a essência de suas idéias e não são apenas relacionadas com seu papel de autor. A cuidadosa supervisão das atividades, em todas as suas fases, torna-se uma condição necessária para que cada situação seja desempenhada com honestidade e para que seus autores-espectadores se envolvam seriamente nelas.

Mesmo quando o roteiro oferece um máximo de flexibilidade, Kaprow quer que os *performers* alcancem, por seu lado, um máximo de responsabilidade, munidos de um genuíno espírito de pesquisa. Desta forma, ele deve estar simultaneamente dentro e fora do trabalho. Isso para que ele possa manter a distância necessária a fim de ter uma visão analítica e a proximidade suficiente da *performance* para participacão nos diversos níveis exigidos como autor.

Esta oposicão distanciamento/proximidade não é a única das atividades imaginadas por Kaprow; cada uma de suas peças destaca outras oposições como a tensão entre o que se pensa e o que se diz, entre o que se quer e o que se faz, entre a indiferença e a complexidade, entre a ironia e a pretensão.

Há uma relação de parentesco entre as *performances* de Kaprow e os trabalhos chamados, na década de cinqüenta, de "teatro de absurdo" – o teatro de Ionesco, Beckett e Adamov. A diferença, qualquer que seja o valor que se advogue àquelas criações da dramaturgia francesa, reside em que Kaprow foi mais longe: são os seres humanos, sem intermediação ou compulsão de qualquer espécie, que produzem o absurdo, como na vida do dia-a-dia.

A Escultura Social

Joseph Beuys declarou em fins de 1979 que a retrospectiva de sua obra, montada então no Museu Guggenhein de New York, era "sua última exibição".

Pouco antes, havia se candidatado a uma vaga de deputado ao Parlamento Europeu e, apesar de não conseguir a vaga, o Movimento Verde, ao qual ele representava, conseguiu o inesperado total de 3,5% dos votos na Alemanha Federal – residência de Beuys.

Esta passagem da arte para a política não é recente no caso de Beuys; já em 1967 fundara a Organização para a Democracia Direta, advogando a tese que deveria se acabar com a democracia representativa a fim de retornar ao sistema de que os cidadãos conduzissem a sociedade sem delegar a soberania em nada e por meio de constantes votações sobre cada assunto.

Beuys recorda sempre que, antes de dedicar-se à arte, se interessou pelo estudo da ciência. Em ambos os casos, adverte, a compreensão geral de ambas era igualmente convencional, sem futuro, e que era indispensável trabalhar-se uma nova visão de ambas práticas humanas, saindo-se do encarceramento reducionista resultante de dezenas de ano de falta de imaginação e isolamento.

Beuys elaborou, assim, o que ele denomina "escultura social", que consiste em discussões com numerosos grupos de pessoas de todas as tendências propensas a estender a definição da arte e da ciência – a rigor não só a definição, mas a própria prática – fora dos âmbitos específicos de cada ramo.

Seu ingresso na Universidade de Düsseldorf, em 1961, aos 40 anos, corroborou suas teses ao confrontá-las com o universo dos alunos de uma instituição do Estado – que fariam parte, segundo seus termos, da "rede empresarial da cultura". Suas classes foram o oposto da tradição universitária, já que nelas ele colocou em prática sua "escultura social".

Uma década mais tarde, com a intenção de difundir a Organização para a Democracia Direta, fundou a Universidade Internacional Livre que, à maneira de um "movimento político", destinava-se a "encontrar, por meio do debate e de pesquisas, uma alternativa para o sistema privado do Ocidente e para o sistema estatal comunista". Suas desavenças com as autoridades da Universidade de Düsseldorf culminaram, em 1972, com sua demissão.

O Movimento Verde vai se constituir num passo adiante no seu trabalho: a fusão de todas as atividades que trabalhem por uma sociedade mais humana. Beuys recusa a denominação "Partido" ao Movimento Verde; ele o vê como uma espécie de assembléia onde cada grupo coloque o melhor de si, de tal forma que caiam por terra as discrepâncias e que se ressaltem as coincidências. "É a unidade na pluralidade", diz Beuys.

Beuys insiste que chegou a este tipo de ação através de uma visão ampla da arte, uma "noção antropológica da arte como fenômeno com a finalidade de preencher a brecha entre duas formas de solidão: a da própria arte, que habita em nichos e está isolada da sociedade, e a do indivíduo, que está encarcerado em seu próprio trabalho e em suas ocupações".

Utilizando-se dos lemas de Revolução Francesa, Beuys sustenta que há três campos ou poderes em que devem basear-se as novas sociedades: o da liberdade, o da igualdade e o da solidariedade ou fraternidade. Os três são diferentes e, acrescenta ele, é necessário que funcionem simultaneamente, sem invadir-se um ao outro nem interanular-se em sua operatividade social.

O ponto de partida é a arte ou a criatividade e não há forma de atividade humana que não possa ser incorporada no que Beuys chama "cooperação verde". O primeiro ato artístico, criativo, é o pensar: a geração de novas idéias e de novas soluções é a base do método, o que também inclui o falar, o conversar. Beuys entende que não se pensa a fundo em meio ao silêncio e sim através da fala e da discussão.

Nesta revalorização do falar e do pensar, Beuys se distingue como o principiante das sociedades que preconiza, buscando uma revalorização do ser humano e de seu ambiente.

Certa ocasião, quando lhe perguntaram como faria para conquistar as massas em apoio às suas iniciativas, declarou que não era esse seu objetivo:

> São os líderes políticos que desejam atrair as massas; nós, que trabalhamos a longo prazo, nos conformamos em ir conversando com a maior quantidade de pessoas possível, gente que por seu turno conversará com outros grupos e assim por diante, em uma espécie de cadeia incessante.

Beuys enfatiza que o principal empecilho é o dinheiro, porque este regula a criatividade ao colocar preços nos produtos produzidos pelo indivíduo – desde gêneros alimentícios até as idéias. Neste sentido, acredita que o dinheiro se divorciou da economia até configurar um sistema independente que se rege por leis próprias: "Quem não perceber este fato essencial não estará em condições de sair do atoleiro", adverte ele.

Em seu famoso *Chamado para uma Alternativa*, volumoso texto de seus pontos de vista que ele publicou em fins de 1978, Beuys enuncia suas convicções e as linhas mestras da "evolução" que proclama. Aí ele estabelece que a transformação da sociedade deve realizar-se mediante "uma transformação não violenta". Esse repúdio da força física se apóia em duas premissas:

a) a dignidade do homem se resume no princípio da inviolabilidade e intangibilidade de sua pessoa.
b) o emprego da violência não serve senão para identificar-se com as sociedades a que se deseja modificar.

Ao invés da ação violenta Beuys propõe o diálogo, um diálogo interdisciplinar e intergrupal, como o que se desenvolve já há algum tempo na Universidade Internacional Livre. É a partir daí que Beuys estimula a fundação de filiais da UIL em todas as cidades do mundo, por parte de quem queira somar-se a este trabalho não violento.

Porém, não terminam aqui as proposições de Beuys. Ele também tem estimulado a multiplicidade dos chamados "corpos intermediários" (sociedade de fomento, cooperativas etc.) bem como a criação de entidades e movimentos conservacionistas. Quanto à participação dos Verdes nas atividades político-institucionais de cada Estado, sustenta que deverá basear-se numa clara diferença com os partidos tradicionais, que não se prestam ao diálogo e nem a consulta alguma.

Beuys pensa, então, em uma coalizão de forças, em uma "União para a Nova Democracia", como a que se ensaiou para sua candidatura ao Parlamento Europeu e como a que organiza com seus colaboradores e amigos para as próximas eleições legislativas da Alemanha Federal. Porque, nesse processo, diz Beuys, "não só se cria, também se aprende, dia a dia e hora a hora".

De qualquer forma, a retrospectiva do Museu Guggenheim não foi a última exibição de Beuys. A XXXIX Bienal de Veneza, cujo tema central foi "A Arte da Década de 70", prestou homenagem ao criador alemão outorgando-lhe uma sala exclusiva no pavilhão dos Jardins do Castelo.

A XXXIX Bienal, que permaneceu aberta entre junho e setembro de 1980, converteu, assim, Beuys no modelo dos artistas, apontando-o como máximo representante do período 1968-1978; cumpriu, desse modo, um ato de justiça.

"Um Modo de Viver"

Maciunas morreu em 1978, pouco tempo depois da crítica dar por morto o movimento Fluxus ao qual ele havia criado e promovido quase duas décadas antes. Sem dúvida, segundo palavras de um de seus fundadores e ativistas, Dick Higgins, o Fluxus nem havia morrido nem morrerá jamais, porque não é uma escola ou grupo de artistas, nem uma tendência estética, nem uma organização sistemática, mas sim "um modo de viver".

O Fluxus foi uma aventura iniciada – entre o acaso e a paixão – no começo dos anos sessenta por um punhado de jovens estrangeiros e norte-americanos residentes no bairro nova-iorquino de Soho, a sudeste de Manhattan. A maioria dos quais havia freqüentado os cursos de Cage na Nova Escola de Investigações Sociais.

Na verdade, a história oficial do Fluxus começa na Alemanha Ocidental, precisamente na cidade de Wiesbaden, onde Maciunas se estabelece depois de fechar, por problemas econômicos, sua galeria de New York. A partir de Wiesbaden, Maciunas entra em contato com outros artistas que, tanto na Alemanha, quanto na França e Grã-Bretanha, estão experimentando novas formas de arte: Vostell, Paik, Vautier, Spoerri, Knizák, Filliou e Beuys.

Asssim, o primeiro concerto Fluxus – nome que Maciunas havia reservado para um periódico que nunca saiu – se realizou em Wiesbaden, em setembro de 1962, com a participação de Higgins e sua mulher, Alison Knowles, então em viagem pela Europa. No ano seguinte os dois e Maciunas retornam a New York: o Fluxus vai desenvolver uma atividade incessante a partir de 1963 e durante todo o ano de 1964, atuando em galerias, pequenos teatros, ruas e praças.

A relação dos artistas associados ao Fluxus passa a incluir a Young, Stefan Brecht, Kaprow, Robert Morris, Bob Watts, Joe Jones, Yoko Ono, Mieko Shomi e Stockhausen – cujo *happening Originale* causa grande polêmica entre os membros do Fluxus – Filliou, Vostell, Paik, Shigeko Kubata e o casal Higgins e Knowles e o infatigável Maciunas, a quem todos reconheciam um especial talento para a organização melhor que sua criação artística, por onde também incursionava.

Os concertos Fluxus, seus festivais e encontros se espalharam também pela Europa (já citamos o concerto de 1963, em Düsseldorf, promovido por Beuys). Como se fosse uma Arca de Noé frente ao dilúvio de uma sociedade cada vez mais uniforme, o Fluxus incorpora todas as disciplinas: a nova música, a dança, o *happening*, certas atuações pessoais que antecipam a *performance*, a poesia, a crítica e a teoria estéticas, o vídeo, as artes plásticas, o teatro etc.

Maciunas e seu grupo não se descuidaram das publicações e da produção de objetos. Em 1963 surge o primeiro periódico, *V TRE*, a cargo de Brecht, e *Fluxus Preview Roll*, a cargo de Maciunas, que reúne gravações e fotos documentais das atividades do grupo na Europa. Em 1964 aparece o *Fluxus Yearbook* que contém uma variedade de material Fluxus.

Em 1965, Maciunas inicia a produção de objetos idealizados por ele e por seus associados. Com um fino senso artesanal Maciunas elabora uma multiplicidade de objetos; incluindo coleções de postais, jornais, utensílios e ferramentas criados pelo Fluxus e também material conseguido no comércio da região (relógios, dados, frascos, chupetas, alicates etc.). Esses objetos, semelhantes aos *ready-made* de Duchamp e aos *objets trouvés* dos surrealistas, foram apresentados em caixas de madeira ou acrílico ou em pequenas valises.

Higgins, por seu lado, também em 1965, abre a Something Else Press (algo como Editora Alternativa), que se converteria na maior difusora da vanguarda norte-americana, com livros de Al Hansen, Filliou, Ray Johnson, Spoerri, Williams, Oldenburg, Cunninghan, Vostell, Cage e até Marshall McLuhan, assim como folhetos de Brecht, Kaprow e Patterson e reedições curiosas como a do *Almanaque Dadá* de Huelsenbeck.

Por volta de 1966, enquanto aumentavam o número de publicações e objetos em New York, os concertos e as *performances* se concentram na Alemanha, França, Grã-Bretanha, Holanda e Dinamarca; de um lado, vários artistas americanos se estabelecem na Holanda e artistas europeus visitam os Estados Unidos.

O Hi Red Center do Japão apresenta duas ações em New York: *Street Cleaning* ("Limpeza de Ruas") e *Fluxclinic*. Vostell apresenta *Dogs and Chinese not Allowed* ("Cães e Chineses não são Permitidos").

Em 1967, o incansável Maciunas estabelece sua Fluxshop na 80 Wooster Street, uma espécie de Bateau Lavoir que abrigava Watts, Friedman, e os Anthology Film Archives de Mekas e o próprio Maciunas. Porém o movimento sofreu um revés em 1968 quando Higgins, Knowles, Paik, Forti, Kaprow e outros se mudam para Los Angeles. Vão trabalhar num projeto financiado por Walt Disney e no California Art Institut.

É verdade que, com exceção de Kaprow, todos retornaram a New York em 1970 e 1971, e que Maciunas tratou de recompor o grupo; é igualmente certo que Fluxus decaiu ostensivamente – na Europa e Estados Unidos – durante a turbulência política do período que vai de 1968 e 1973.

As atividades do Fluxus começam a florescer novamente em ambos os lados do Atlântico, em 1973, quando os velhos membros do grupo foram reagrupados por Larry Miller, Sara Seagull, Yasunao Tone , Roshimasa Wada e Peter van Riper, ainda que sua ação seja notavelmente menos vigorosa que nos anos essenciais do movimento entre 1963 e 1969.

A característica de aproximação "orgânica" desse período deu lugar a *performances* individuais; as ações em grupo foram poucas e geralmente se davam em particular.

A morte de Maciunas produziu no grupo um vazio irreparável. Jan Herman, a quem Higgins havia feito responsável pela Something Else Press, quando regressou da Califórnia, teve que fechar a casa editorial por motivos financeiros. Dificuldades semelhantes ocorreram na Europa, particularmente na Alemanha, que fora o baluarte do movimento Fluxus na Europa.

O Fluxus foi uma espécie de Dadá dos anos sessenta. Representou um momento decisivo da arte de vanguarda e marcou uma militância com todos os setores da criação artística. Neste sentido, pouco importa que o Fluxus esteja vivo ou morto. A tarefa importante é descobrir as inúmeras maneiras que o Fluxus tenha influído na arte contemporânea.

APÊNDICE

A ARTE CORPORAL

Gregory Battcock

I

Qualquer discussão sobre o fenômeno artístico relativamente recente da arte corporal (também conhecida como *body art*) deve incluir um levantamento dos precedentes históricos do fenômeno e também uma busca de sua origem histórica.

Apesar da forma só ter sido recentemente identificada e da arte corporal só hoje emergir como maior força artística de nosso tempo, sua aparição, através dos séculos, pode ser documentada.

Contudo, antes de tentar-se uma rápida revisão histórica do assunto é importante que ele seja bem identificado. Dizer que *body art* é a arte que envolve o corpo do artista e sua temática é claramente insuficiente. Também não pode ser dito que é uma arte na qual o artista oferece seu próprio corpo a despeito de outros fatores, numa descrição não acurada. De fato, por causa de sua grande popularidade, a arte corporal é uma morfologia extraordinariamente difícil de ser claramente identificada.

Vamos assumir, para efeito de nossa pesquisa, que a arte corporal é a arte na qual o principal tema é a relação com o corpo do artista. Na verdade, tal definição pode levar-nos à conclusão que, por exemplo, o abstracionismo expressionista na pintura é uma espécie de *body art*.

E não é, é claro. Apesar dos artistas do expressionismo abstrato trabalharem sobre uma gestualidade energética que é muito diferente da atividade física, relativamente tranqüila, e quase sedentária, característica de algumas pinturas do passado, a finalidade desse gesto não era uma referência ao corpo do artista. O interesse particular residia, isso sim, na pintura, e esta não se referenciava a nenhum outro tema que não o seu próprio.

Com essa premissa geral – de que a *body art* é a arte onde o tema principal é a referência com o corpo do artista – deve-se tentar incluir, neste espectro de nossa pesquisa, morfologias contemporâneas tais como a *performance art*, a *avant garde dance* e a *video art*. Contudo, essas formas existem e são vitais, mesmo quando resultem em trabalhos de arte que não façam nenhuma referência, qualquer que seja, ao corpo dos artistas. Assim podemos concluir que apesar da *body art* poder ser vista na *performance* e nos formatos relatados, ela não se limita a eles.

Mais ainda, podemos concluir que nem todos os trabalhos artísticos onde o corpo é enfatizado podem ser classificados como *body art*. Contudo, há ao menos uma distinção a ser feita. Tais formas como vídeo e *performance* podem, de fato, não ser realmente estilos, apesar de serem estilisticamente consistentes. Elas são, numa melhor definição, *mídias*. Porém, o nosso tema – a *body art* – não é mídia. Será um estilo?

Provavelmente a resposta a esta questão não possa ser determinada nesse momento. A *body art* é uma forma emergente. Como tal, não pode possivelmente possuir o traço que, às vezes, resulta num estilo. Melhor, a *body art* pode ser vista como uma forma especulativa, uma direção experimental. Portanto, sua verdadeira natureza é de ser atrativa para artistas interessados no novo, artistas dispostos a ter chances e cometer erros.

De fato, um olhar sobre os nomes de algumas figuras de liderança que estiveram experienciando com o novo fenômeno revela que estiveram constantemente associados com o correr riscos e com novas idéias. Esta lista inclui os artistas norte-americanos Vito Acconci, Les Levine, Paul Thek, Kenneth King, Dan Graham e Dennis Oppenheim, para enumerar só alguns poucos dos mais importantes. A relação inclui também Jochen Gerz e Ha Schulte da Alemanha; Richard Kriesche e Helmut Schober da Áustria; Lea Lublin, Marta Minujin e Leopoldo Maler da Argentina; e Bruce McLean e Gilbert e George, da Inglaterra. É claro que esta relação inclui muitos outros artistas. Virtualmente, todos estes artistas criam arte de *performance*. Todos eles tiveram também, num tempo ou no outro, um envolvimento com alguma forma de *body art*.

Portanto, esses dois fenômenos – *performance art* e *body art* – estão intrinsecamente relacionados. Suas formas coincidem consideravelmente.

Porém, o mais importante a se considerar é que tanto a *body art* quanto a arte da *performance* vão engajar a imaginação de mais artistas, por um tempo maior para a arte do futuro, do que qualquer outra forma de arte de nosso tempo.

II

Menciono estas questões e problemas com o objetivo de demonstrar a complexidade de nosso assunto. *Body art* é a arte que envolve uma referência direta ao corpo do artista. Contudo, nem toda apresentação de arte que exiba um corpo, ou mesmo o corpo do artista (*self-portrait*), pode ser chamada de *body art*. Assim como algumas formas de *body art* podem ser *performances*.

Outros exemplos de *body art* podem ser pinturas, fotografias ou mesmo esculturas. Nesse caso, os fotógrafos poderiam dizer que tais trabalhos não são fotografias. Como poderiam ser se são *body art*?

O significado disto é que o principal postulado modernista – o de que um trabalho de arte é o que sua mídia é – não é mais um postulado vital. Porque a arte se transformou.

A implicação disto em termos de interpretação artística, crítica e escolaridade, é enorme. A *body art* talvez seja o primeiro fenômeno artístico a demonstrar claramente que a arte moderna se tornou antiquada.

A arte moderna se baseia num postulado único: de que o trabalho artístico é somente o que ele é. Não é uma pintura, uma metáfora ou alguma outra coisa. Isto é, diz-se, uma fotografia, primeiro e unicamente.

Tal postulado ainda assola todos nós. Nós automaticamente aceitamos ele. Voltamos a isso sempre que tivermos um problema a criticar, aceitar ou entender um trabalho de arte.

Da mesma forma, usamos este postulado para ajudar-nos a sair de numerosas situações. Um trabalho de arte deve ser quase inútil, quase impossível de entender, talvez quase sem nenhum significado, podendo ser justificado se ele se referir especificamente e exclusivamente a seu próprio *self*. A frase que identifica essa postura, em francês, é *L'art pour l'art*. Essa é a pedra fundamental do modernismo. É o teorema básico de toda arte moderna seja em pintura, vídeo, arquitetura ou ambiente. Contudo, não funciona mais.

As modificações na arte que vão dar suporte e ajuda para determinar a arte do futuro vão ser aquelas que reconheçam a limitação, senão o absurdo, desse postulado. Uma mídia pode, de fato, ser interessante e desafiadora quando tenta algo QUE ELA NÃO É.

Esta atitude, expressa dessa forma, é de difícil entendimento para algumas pessoas. Elas têm sido constantemente treinadas para aceitar a idéia de que a arte é o que é, como único código para fazer, avaliar e entender a arte contemporânea. De fato, o intenso nível de energia liberado em expressões novas como a *body art* e a *performance* indicam que as bases principais da arte moderna estão esfaceladas. Estamos diante do limiar de uma nova arte. A arte que tem sido apresentada como nova, isto se torna cada vez mais claro, não é mais nova. Porque ela continuamente se baseia sobre o postulado básico que torna a arte moderna possível e, conseqüentemente, tal arte não é mais nova ou moderna.

Uma verdadeira arte moderna vai emergir quando o fundamento teórico básico para a arte nova (velha) de nosso tempo for jogado fora.

III

A *body art*, de uma forma ou de outra, esteve conosco há um longo tempo. De fato, pode ser dito que toda arte, desde sua origem, foi *body art*. A arte desde sua origem foi arte relacionada com o corpo fazedor de arte. O que todo artista deveria é, num certo sentido, abordar novamente a arte como foi feito no princípio. Às vezes não é fácil determinar como isso deve ser feito. Por exemplo, se alguém deseja começar completamente do início, visando estar inteiramente novo e autêntico, terá como primeiro problema determinar onde é esse início.

Pode-se assumir com alguma segurança que o início está onde a pintura havia terminado. Então o princípio devia ser determinado com o fim da pintura. Para outros artistas, o *início* talvez esteja onde os artistas primitivos pararam. O problema se situa então na determinação deste princípio, para que somente aí a construção de uma arte real comece.

Cada determinação, cada decisão do que o artista deva fazer é, em geral, uma decisão rumo ao início. E como cada artista deve buscar mais e mais, visando achar um novo princípio, que está cada vez mais distante e que ninguém ainda encontrou, parte-se mais profundamente em direção a uma consciência histórica da humanidade até onde tenha sido possível imaginar.

Os artistas independentes devem buscar um princípio para sua arte. Para cada artista existe um começo diferente e cada um busca um caminho que seja inédito e pouco trilhado pela arte, pela estética e pelas complicações da sofisticação.

Um novo início é necessário para construir um paradigma que seja único e que os artistas o dominem. Para com isso atingir, finalmente, o objetivo da arte, que é o de ser nova e diferente mesmo que isso se aproxime de outra coisa qualquer. E o novo é misterioso e o maior mistério do novo é o real e o cotidiano. Os artistas não devem lutar pela mistificação, e os novos artistas não devem se perder em mistérios.

A *arte corporal*, seja em *performance*, em documentação, em vídeo ou em fotografia é a arte que reflete os primórdios da arte. Tal arte é uma arte ancestral, de uma época onde não havia cultura onde a arte pudesse florescer. Antes do homem tomar consciência da arte, ele tomou consciência de si próprio. A autoconsciência é, então, a primeira arte. Esta é a arte original, senão o pecado original. É uma arte entre a respiração e a consciência.

A *body art* não é uma arte sobre respiração, como uma regra, apesar de alguns artistas terem limitado suas especulações do primeiro gesto humano que é, provavelmente, respirar. Assim, a *body art* na *performance* é referente ao corpo, referente à consciência desenvolvida entre o cérebro e o físico.

A função mais essencial do corpo – inalar e exalar ar – é uma função que é ritualizada, ou repetida, em muitas atividades humanas. Muitas dessas re-ratificações não são conscientes ou deliberadas e outras jamais foram reconhecidas pelo que são, qual seja a busca de princípios humanos. Das primeiras marcas de *crayon* na infância, passando pela tragada do cigarro e pelas danceterias, nós encontramos exemplos de pessoas retomando as primeiras solicitações humanas e os mecanismos exigidos por esse processo e pela satisfação do mesmo. Essa necessidade é confirmada pelas descobertas de Merleau-Ponty e outros. Muitas *performances* corporais podem ser interpretadas através das mesmas bases que Merleau-Ponty empregou para interpretar os mitos primitivos. É surpreendente que isso ainda não tenha sido feito. Uma razão é que não se acredita que a arte seja suscetível a tal tipo de análise porque ela não se refere a outras coisas, ela não se refere a desejos pessoais e a compulsões particulares. Contudo, qualquer subversão do conceito essencial modernista – *l'art pour l'art* – aumentará a probabilidade de tal postura crítica.

O artista – isso será visto – está esperando pelo aparato crítico para vincular-se ao presente. Neste meio tempo, o corpo dos artistas tem sido usado como suporte para suas *performances*, oferecendo trabalhos que de alguma forma refletem o primitivo, a arte pré-histórica daquelas criaturas na qual a decoração interferia diretamente no corpo das pessoas e que foram, com efeito, as primeiras manifestações artísticas. Em tais culturas, com o passar do tempo, certos indivíduos enfeitaram não somente seus próprios corpos mas, talvez, também o corpo de outros, porque eram particularmente habilidosos nisto. Isto não é, é claro, o que hoje é chamado *body art*. Contudo, o corpo foi o objeto para a arte e também seu material, o material mais natural que existe.

Mais tarde, através de sistemas religiosos sistemáticos e rituais, representações do corpo passaram a ser feitas separadamente. Contudo, o fator determinante e particular da decoração do corpo era o climático. A partir do momento em que o homem passa a dominar o clima, com a popularização do ar condicionado, está claro que a arte entra numa nova fase que de fato é uma fase primitiva.

Assim sendo, a tendência é a de retorno a alguma espécie de início, a um tempo que se caracterizou pelos artistas fazendo imagens do homem. Imagens escavadas em pedras ou talhadas na madeira ou mesmo tatuagens sobre o corpo, ou desfigurações e alterações cosméticas; as primeiras representações feitas pelo homem eram representações do homem, o criador.

Na arte corporal e de *performance* a figura do artista é ferramenta para a arte. É a própria arte. Isso é tão forte que ela realmente não era *arte* na época que antecede o controle climático. Em cada arte, os artistas devem lutar para retirar sua arte da arte. Caso contrário, a arte não pode ser nova e vital.

IV

Pode-se, talvez, a partir daí chegar a uma conclusão de que este tipo de arte enfocada é uma arte egomaníaca. O artista, usando a si próprio exclusivamente como material-conteúdo, deve ser pensado como uma extrema manifestação de seu ego artístico. Contudo, se este é o caso, então tais artistas estão trilhando um caminho totalmente errado. Sua *performance-body art* não é glorificante. Nem é pessoal, no sentido que é a própria personalidade do artista que se torna o assunto. Como manifestação, estes trabalhos não expressam nada que não seja do artista como indivíduo, como pessoa, como emoção. Se alguma coisa em oposição é verdadeira, é que estes trabalhos devam se parecer muito com os trabalhos da época ancestral, do clima não controlado, e serem na verdade proposições antiegóides.

À medida que os artistas se aproximarem dos fatos humanos básicos, atrás da cultura, dos nacionalismos e do individualismo, eles vão penetrar num lugar que até hoje ainda não foi descoberto.